Eriel Araújo
Michel de Oliveira
Renata Voss
Organizadores

POTENCIALIDADES DA FOTOGRAFIA HOJE

EDUFBA

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

REITOR *Paulo Cesar Miguez de Oliveira*

VICE-REITOR *Penildon Silva Filho*

EDUFBA

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

DIRETORA *Susane Santos Barros*

CONSELHO EDITORIAL

Titulares

Angelo Szaniecki Perret Serpa
Caiuby Alves da Costa
Cleise Furtado Mendes
Evelina de Carvalho Sá Hoisel
George Mascarenhas de Oliveira
Mônica de Oliveira Nunes de Torrenté
Mônica Neves Aguiar da Silva

Suplentes

José Amarante Santos Sobrinho
Lorene Pinto
Lúcia Matos
Lynn Alves
Paola Berenstein Jacques
Rafael Moreira Siqueira

CNPq

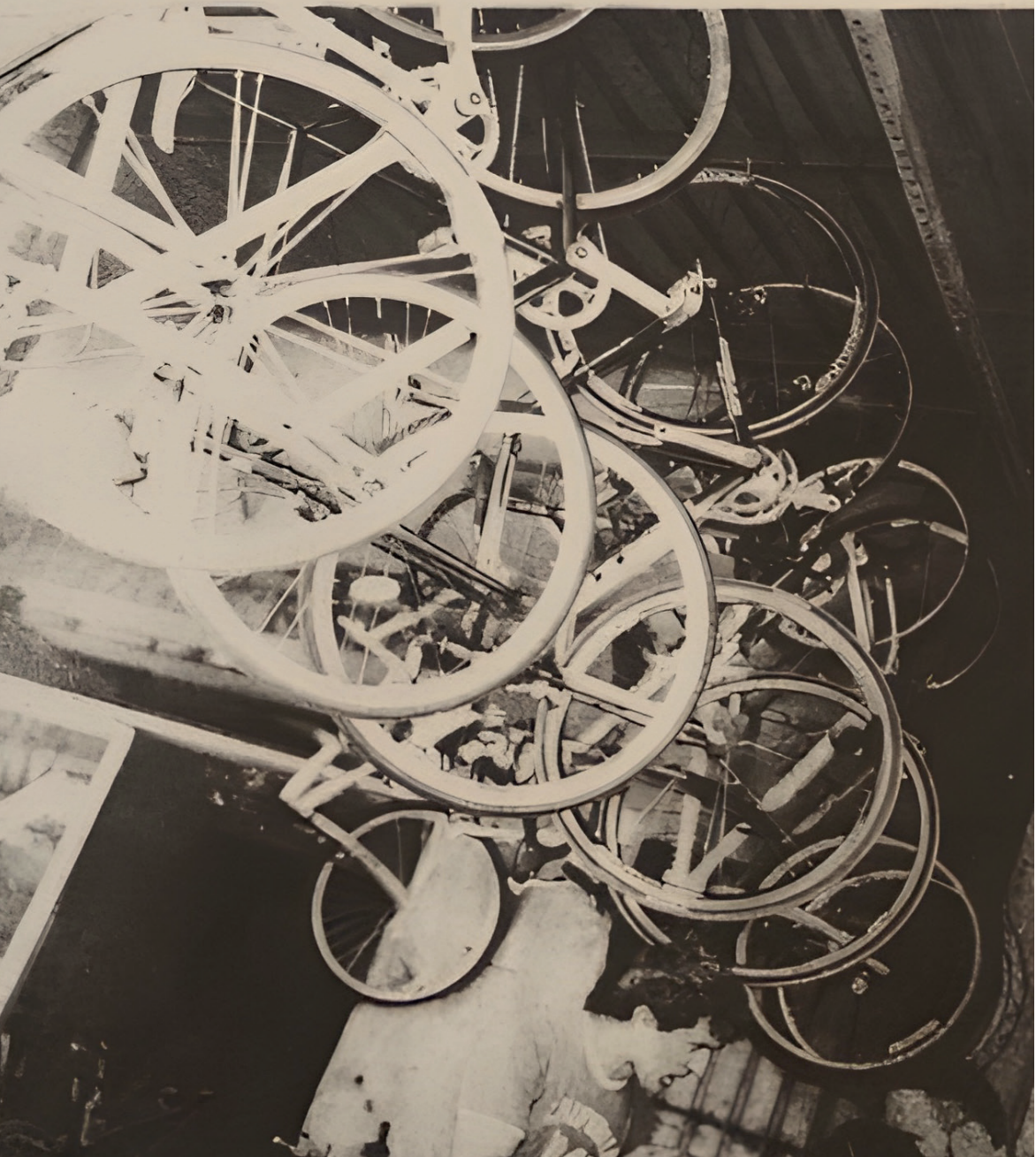
fapesb
Fundação de Amparo
à Pesquisa do Estado da Bahia

GOVERNO DO ESTADO
BAHIA
SECRETARIA DE CIÊNCIA,
TECNOLOGIA E INOVAÇÃO

Eriel Araújo
Michel de Oliveira
Renata Voss
Organizadores

POTENCIALIDADES DA FOTOGRAFIA HOJE

Salvador • EDUFBA • 2025



2025, autores.
Direitos para esta edição cedidos à Edufba.
Feito o Depósito Legal.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

COORDENAÇÃO EDITORIAL *Cristovão Mascarenhas*

COORDENAÇÃO GRÁFICA *Edson Sales*

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO *Gabriela Nascimento*

ASSISTENTE EDITORIAL *Bianca Rodrigues de Oliveira*

CAPA E PROJETO GRÁFICO *Gabriela Nascimento*

FOTO DA CAPA *Beth Lee*

REVISÃO *Mariana Leiro Cal*

NORMALIZAÇÃO *Marcely Moreira Santos*

Sistema Universitário de Bibliotecas - UFBA

Potencialidades da fotografia hoje / Eriel Araújo, Michel de Oliveira, Renata Voss, organizadores. – Salvador : EDUFBA, 2025.
119 p. : il.

Contém biografia.
ISBN: 978-65-5630-770-1

1. Fotografia. 2. Fotografia artística. 3. Fotografia – Aspectos sociais. I. Araújo, Eriel. II. Oliveira, Michel de. III.Voss, Renata.

CDD 770.1

Elaborada por Selma Matos CRB-5: BA-1001

Editora filiada à:

ASOCIACION DE EDITORIALES UNIVERSITARIAS DE AMERICA LATINA Y EL CARIBE

Associação Brasileira das Editoras Universitárias

EDUFBA
Rua Barão de Jeremoabo, s/n, Campus de Ondina
Salvador - Bahia • CEP: 40170-115 • Tel.: +55 (71) 3283-6164
www.edufba.ufba.br
edufba@ufba.br

Sumário

Apresentação ... 15

Prefácio ... 19
Eriel Araújo
Michel de Oliveira
Renata Voss

Capítulo 1 ... 25
BREVE ANOTAÇÃO SOBRE O NÃO-RETRATO NA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA
Fábio Gatti

Capítulo 2 ... 39
5 CASAS E MUITAS CAMADAS NA MONTAGEM DE UMA OBRA FOTOGRÁFICA
Eduardo Queiroga

Capítulo 3 ... 53
SUPERFÍCIES VISUAIS: A TEMPORALIDADE DOS PROCESSOS FOTOGRÁFICOS
Elizabeth Lee

Capítulo 4 ... 67
A UBIQUIDADE DA FOTOGRAFIA E A LEITURA DE IMAGENS
Juliana Gisi

Capítulo 5 ... 77
POR QUE (AINDA) FALAR SOBRE OS COLETIVOS?
Maíra Gamarra

Capítulo 6 ... 95
A IMAGEM-FERIDA
Patrícia Paixão Martins

Capítulo 7 ... 105
COMO PENSAR AS IMAGENS: POTENCIALIDADES DA FOTOGRAFIA NO CONTEXTO DA ARTE-EDUCAÇÃO
Renato Marcelo Reis

Sobre os organizadores ... 115

Sobre os autores ... 117

Apresentação

A coletânea *Potencialidades da fotografia hoje* reúne o pensamento crítico-criativo de sete pesquisadoras e pesquisadores da fotografia, que apresentam como ponto de contato a relação crítico-criativa, pois além de se dedicarem à pesquisa e análise formal, se dedicam às possibilidades criativas do fazer fotográfico, como artistas ou na prática da curadoria. Os capítulos reunidos nesta obra destacam como a fotografia é multifacetada, possibilitando abordagens criativas, críticas, políticas, estéticas e sociais, proporcionando uma visão abrangente e crítica do papel da fotografia na sociedade atual.

O presente trabalho foi realizado com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (Fapesb).

Fábio Gatti, no capítulo "Breve anotação sobre o não-retrato na fotografia contemporânea", aborda a emergência do "não-retrato" como uma prática artística que desafia a ideia tradicional de retrato e identidade. Diante da crise do conceito de um eu fixo e estável, os artistas, desde a década de 1980, têm explorado estratégias de ocultação, supressão e subversão das identidades nos retratos. O termo "não-retrato" é proposto para descrever essa negação, destacando a recusa tanto da representação facial quanto da adesão aos padrões tradicionais do retrato. Essa forma de resistência artística-política-social revela uma mobilidade identitária plural, desafiando noções estabelecidas de identidade, tempo e padrões sociais.

No texto "*5 Casas* e muitas camadas na montagem de uma obra fotográfica", o autor Eduardo Queiroga analisa a exposição *5 Casas*, do artista Bruno Gularte Barreto, observando a interação entre fotografia, texto, vídeo e som na exposição. Destaca a importância do circuito na relação autor-leitor, considerando a influência do meio na produção discursiva. Também discute estratégias, como o uso do texto, para alcançar uma leitura condizente com as motivações do autor. A reflexão ressalta a necessidade de compreender a fotografia como parte de um conjunto de elementos simbólicos que exigem a participação ativa do leitor na interpretação da obra.

No capítulo "Superfícies visuais: a temporalidade dos processos fotográficos", Elizabeth Lee desenvolve, por meio da experiência como fotógrafa e laboratorista, uma reflexão sobre as outras temporalidades do fazer fotográfico possibilitadas pelas técnicas analógicas. Lee relata as etapas de produção de obras em fotogravura, cianotipia, daguerreotipia Becquerel, além de apresentar um trabalho em pinhole. Por meio desses processos, é possível refletir sobre outras temporalidades que não o instantâneo das fotografias digitais publicadas nas redes sociais, marcadas pela rapidez: de produção e de obsolescência. Ao apresentar criações que demandam um tempo lento, a artista estabelece outras possibilidades estéticas, criativas e de fruição na fotografia contemporânea a partir dessas técnicas que, por seu anacronismo, criam fissuras na experiência temporal da fotografia.

Juliana Gisi, no capítulo "A ubiquidade da fotografia e a leitura de imagens", reflete sobre a fotografia como dispositivo de produção de visualidades, tanto na vida cotidiana quanto no âmbito das artes visuais, problematizando a técnica e sua dimensão em cada um deles. Para a autora, na produção amadora é perceptível a busca incontornável pela beleza e excelência técnica; enquanto a produção artística costuma ser direcionada pela utilização da técnica como um elemento circunstanciado à prática artística, uma escolha que se faz a partir de um leque de predicados possíveis, visando o suficiente e necessário para a integralidade do trabalho. Tomando como exemplo trabalhos de

Martine Gutierrez e Nikki S. Lee, Gisi evidencia as escolhas estéticas e conceituais que constituem as poéticas das artistas, entendendo que a articulação entre elas é fundamental para a instauração do trabalho.

"Por que (ainda) falar sobre os coletivos?" é o título-questionamento apresentado por Maíra Gamarra. Ao longo do capítulo, a autora desenvolve uma minuciosa análise histórico-conceitual dos coletivos fotográficos na América Latina, descrevendo as possibilidades de organização e as reconfigurações do movimento dos coletivos. Entrecruzando o depoimento de integrantes de coletivo, referenciais teóricos e a experiência da pesquisa sobre o tema, Gamarra relata o que chama de *boom* dos coletivos, entre as décadas de 2000 e 2020, e os desdobramentos dos últimos anos, quando a autoria plural e compartilhada propõe muito mais do que uma assinatura, mas engendram processos dialógicos, discursivos, negociações e alcances ampliados.

Em "A imagem-ferida", Patrícia Paixão Martins explora a metáfora da ferida para abordar a natureza das imagens, destacando a conexão entre trauma, repetição e processo criativo. A discussão aborda a transformação das imagens, passando pela abstração até o surgimento do "real traumático". O texto destaca a importância do arquivo e da repetição na sobrevivência das imagens, enfatizando que curar uma ferida não impede novos ferimentos, mas prepara o corpo para enfrentá-los.

No texto "Como pensar as imagens: potencialidades da fotografia no contexto da arte-educação", Renato Marcelo Reis propõe a reflexão sobre a potencialidade da fotografia no contexto da arte-educação. Como produto conceitual e imaginário, a fotografia apresenta-se como elemento capaz de impulsionar o florescimento dos sujeitos, desde que sejam exploradas suas qualidades subversivas. Reis propõe observar a fotografia a partir da maquinação imaginária, que não esteja limitada à questão tecnológica, possibilitando, assim, a abertura para a liberdade e transformação individual e social.

Ao mergulhar nas reflexões apresentadas na coletânea, os leitores e leitoras são convidados(as) a expandirem essas ideias em suas próprias experiências e vivências. Convidamos vocês a não apenas absorverem

essas perspectivas, mas também a aplicá-las às suas próprias narrativas visuais e experiências pessoais, ampliando assim os horizontes dos temas apresentados e contribuindo para a ampliação contínua do diálogo em torno da fotografia contemporânea.

Prefácio

POTENCIALIDADES DA FOTOGRAFIA HOJE

Eriel Araújo
Michel de Oliveira
Renata Voss

A fotografia parece estar colada à nossa vida, pois atualmente ela participa ativamente dos momentos mais ordinários aos processos de produção e reflexões sobre sua significativa presença no campo da arte contemporânea, entre tantas outras. Dessa maneira, a tentativa de compreender e refletir sobre os processos de criação artística que têm como princípio, meio ou fim a fotografia é motivo de análise de diversos autores. Com isso, as potencialidades inerentes a cada obra produzida pelos conhecimentos surgidos do fotográfico impulsionam e aquecem a percepção e interpretação do que conhecemos como realidades, arte e vida.

Acreditamos que é desafiador analisar a produção artística contemporânea, pois se trata de algo vivo, que ainda está acontecendo, sempre se atualizando em formas e conceitos (Canongia, 2005; Cauquelin, 2005). Trata-se de uma busca por uma elaboração crítica em simultaneidade ao acontecimento da produção artística (Cauquelin, 2005). Ao percebemos que os avanços tecnológicos para a produção fotográfica

têm expandido sua atuação em diversas áreas do conhecimento, por exemplo, instaura um ambiente de grande complexidade, pois os resultados artísticos e teóricos se multiplicam em uma velocidade extraordinária, muitas vezes capazes de anular ou tornar impossível separações categóricas do que entendemos como "objeto da arte". A imagem da arte torna-se, então, uma simbiose de acontecimentos e interpretações poéticas.

O trânsito entre as formas artísticas, a mistura entre meios de produção e a hibridização são características inerentes à produção artística contemporânea (Baqué, 2004), compreendendo a criação desde a captura de imagens até a apropriação de outras, sendo o autor um prescritor, alguém que estabelece critérios internos para cada trabalho. Baqué (2004), a respeito da fotografia contemporânea, propõe duas hipóteses: a primeira, é que a nova modelagem do olhar não passa mais pela imagem fotográfica, mas pela tela de um aparelho eletrônico; a segunda hipótese prevê que, se a tela é o novo paradigma, a fotografia se torna fluida, relacionando-se com o vídeo, a *performance* e com uma diversidade de suportes. A autora estabelece algumas categorias das estratégias de criação, que vão desde o banal, passando pela intimidade e criação de ficções, até as paisagens e os não lugares. Assim também percebemos que o crescente interesse pelas histórias e materialidades fotográficas têm contribuído para inúmeras redescobertas dos processos antigos e sua capacidade de interpretação da atualidade, criação de ficções e outras realidades.

Ainda a partir da análise da produção fotográfica como arte contemporânea, Cotton (2009) elabora um panorama da produção que circula em espaços artísticos independentes, museus e galerias, agrupando em oito categorias a partir da recorrência das estratégias utilizadas pelos artistas, seja a criação de eventos, situações ou *performances* para a câmera fotográfica, numa construção de uma fotografia que é encenada ou mesmo a construção de narrativas para a criação de uma única imagem. A autora analisa ainda as fotos "inexpressivas", que se relacionam com uma abordagem estética neutra, em que a escala das

impressões e a ausência de ação são a chave para esse tipo de proposta; há ainda os trabalhos em que assuntos ordinários se transformam em um tema visual; aqueles artistas que enfatizam a intimidade como fio condutor de seus trabalhos; a abordagem documental da fotografia, que vai desde a documentação jornalística a temas ambientais; e por fim, aborda trabalhos que revisitam imagens canônicas do repertório visual ou categorias de imagens como o cinema, a publicidade e as fotografias de vigilância e aqueles trabalhos em que o meio da fotografia e sua natureza compõem os trabalhos.

Nesse caminho ampliado sobre o fotográfico, encontramos outros modos de fazer arte, muitas vezes veladas pelas distâncias geográficas ou imposições antidemocráticas, definidas por uma tradição de dominação política. Hoje, essa tradição parece fragilizada pelo sistema "livre" de circulação do conhecimento, pois é possível acessar imagens e pensamentos produzidos por autores até então desconhecidos. É importante destacar que outras "lentes" são usadas para capturar e revelar a diversidade, composta por pensamentos sobre o humano e suas características próprias. Assim, nos encontramos com temas associados às questões étnicas, éticas, espirituais, gêneros, sociais, políticas, históricas.

Na exposição *A world in common: contemporary african photography*, realizada em 2023 no Tate Modern, por exemplo, Osei Bonsu reúne obras de artistas que usam a fotografia para reimaginar o lugar da África no mundo. Para isso, ele definiu a exposição em três capítulos: identidade e tradição, contra-histórias e futuros imaginados. Ele se baseou no pensamento do filósofo Achille Mbembe, o qual chama a atenção para pensarmos o mundo a partir da África. Assim, os artistas exploram o passado, o presente e o futuro para criar narrativas mais expansivas e inclusivas daquilo que entendemos por humanidade. Uma sugestão para imaginar um futuro de possibilidades.

Para André Rouillé (2009), a fotografia dos artistas tem como projeto principal "tornar visível alguma coisa do mundo", possibilidades de existências. Desse modo, o autor considera a importância das práticas, modos de criação, circulação e da relação das subjetividades do autor e

do espectador. Entende a fotografia como um espaço de liberdade que se configura numa oposição à fotografia comercial, sendo "caracterizado por um tipo de prática, uma postura estética, um regime discursivo, uma rede de lugares, de estruturas e de atores, e por um modo de ação" (Rouillé, 2009, p. 240). Dessa maneira, a confluência de pensamentos sobre a importância da fotografia em nossa história desempenha papel primordial para o movimento inerente ao conhecimento, em destaque para quebra de paradigmas e construções de narrativas atualizáveis.

A atualização das ações fotográficas perpassa pela democratização e cada vez maior acesso aos aparatos fotográficos configurados à telefonia móvel, pois o sistema digital vem proporcionando inúmeras maneiras de dar visibilidade às diferentes formas de ocupar o planeta Terra e sua diversidade geográfica e cultural. Dito isso, podemos imaginar uma desaceleração do conhecimento mundial sem a presença da tecnologia associada à fotografia. Ainda assim, é necessário atenção para os signos visuais de caráter híbrido, resultantes de procedimentos complexos e enriquecidos por interpretações capazes de redirecionar nosso olhar para outros signos, até então desconhecidos.

O desconhecido, muitas vezes, se manifesta numa imagem fotográfica, pois não somos capazes de ver o acontecimento na sua integralidade, somos limitados. Ao acionar um dispositivo fotográfico e posterior observação dos resultados obtidos, sim, percebemos que há muito mais do que nosso corpo-visão pode capturar. Surge então uma ideia de expansão da realidade, podendo inclusive alcançar ideias transcendentais. Essas ideias estão associadas à imaginação e nossa capacidade de perceber algo do sutil.

As fissuras encontradas numa imagem fotográfica podem revelar além de qualidades visuais, inerentes aos processos fotográficos, contextos históricos necessários ao entendimento crítico da atualidade, pois a partir de uma observação atenta podemos identificar as delicadezas e durezas que se manifestam diante de nós. Contudo, vale destacar que a intensificada presença da fotografia também pode causar uma certa acomodação ou normalização das dores e dissonâncias sociais.

Ao lembrar das discussões levantadas por Susan Sontag (2003), em seu livro *Diante da dor dos outros*, percebemos que atualmente essas discussões estão ampliadas, principalmente pelas configurações fotográficas intercambiáveis entre realidades e ficções, associadas ao que se denomina como inteligência artificial.

Nossa sensibilidade pode ser afetada por informações visuais arquivadas e conectadas aos sistemas criados para atuarem como banco de dados, mas também como uma espécie de rede de condutas que atua no cotidiano e na história de maneira aparentemente caótica. Nesse sentido, pausas para ver e ouvir as múltiplas reflexões sobre os sistemas visuais são necessárias para entendermos a diversidade de respostas capazes de ampliar nosso conhecimento e crítica sobre a atualidade.

Ao estudar os resultados dos sistemas fotográficos digitais e possíveis encontros com os processos fotográficos tradicionais, nos deparamos com a potencialização da fotografia na condução de entendimentos poéticos, sociais e históricos, gerados por uma determinada imagem. Assim, caminhamos a passos largos, olhando para todos os lados e coletando indícios das experiências vividas.

REFERÊNCIAS

BAQUÉ, Dominique. *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*. Paris: Éditions Du Regard, 2004.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea*: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea.* São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ENTLER, Ronaldo. Um lugar chamado fotografia, uma postura chamada contemporânea. *In*: ENTLER, Ronaldo *et al*. *A invenção de um mundo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2009. p. 142-147.

ROUILLÉ, André. *A fotografia*: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Capítulo 1

BREVE ANOTAÇÃO SOBRE O NÃO-RETRATO NA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA[1]

Fábio Gatti

"Quem é você?", perguntou a Lagarta
"Receio não poder me explicar", respondeu Alice,
"porque não sou eu mesma, entende?"

1 Proferi uma palestra com o título "O não-retrato na fotografia contemporânea na Semana de Foto", ocorrida entre os dias 22 e 26 de outubro de 2018, a convite do prof. dr. Rodrigo Rossoni, na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (Facom/UFBA). Neste capítulo, recupero aspectos de minha fala, à época, por ainda tê-la delineado em meus interesses de estudos e pela cada vez mais visível atitude de artistas em discutir uma ideia disso que eu denomino não-retrato. Meu interesse se deu em função de uma série fotográfica desenvolvida ao longo de cinco anos, chamada *Anonymous series* (2013-2018), na qual eu obliterava o rosto de todas as pessoas fotografadas por mim usando um aplicativo do meu *smartphone* – o perfil do Instagram é @anonymousseries.

A FOTOGRAFIA CHAMADA *CONTEMPORÂNEA*

A ideia de uma *fotografia contemporânea* tem relação com dois autores e seus modos de perceber a produção fotográfica no seio das artes visuais. Um pelo viés teórico e histórico – o que não dispensa o olhar sobre a produção artística –; e o outro pelo ângulo da prática artística em si – sem ignorar o contexto no qual ela é realizada. O primeiro deles é Michel Poivert que, em seu livro *La fotografia contemporanea* (2011), discute essa adjetivação tomando a fotografia como contemporânea da arte. O autor atribui o surgimento desse termo à existência de uma produção de imagens fotográficas múltipla, diversa e contemporânea, delineando a dificuldade da teoria em compreender e nominar o objeto fotografia na atualidade. Ao discuti-la como um novo objeto para a história, Poivert aponta para as mudanças nos modos de perceber, receber e teorizar a produção de imagens, colocando fotografia e arte em relação de reciprocidade e não mais, como na velha querela, destituindo a primeira das qualidades da segunda. Por ironia do destino, a imagem fotográfica, que havia se apresentado como uma possibilidade de salvar a arte da materialização conceitualista, recorreu a essa mesma raiz conceitual como lugar de origem para o que se pode chamar de fotografia contemporânea.

O segundo autor é Ronaldo Entler que, ao escrever sobre os trabalhos da exposição *A invenção de um mundo* – mostra que trouxe ao Brasil um recorte das obras da coleção da Maison Européene de la Photographie, realizada no Itaú Cultural, em São Paulo[2] –, faz uma reflexão interessante e sugere entender a *fotografia contemporânea* como uma postura: "algo que se desdobra em ações diversificadas, mas cujo ponto de partida é a tentativa de se colocar de modo mais consciente e crítico diante do próprio meio" (Entler, 2009, p. 143). Nas últimas décadas, tanto a teoria quanto a crítica têm se debruçado sobre o tema, buscando entender e, acima de tudo, nomear essas formas ou posturas que a imagem fotográfica assume diante da atividade criativa dos artistas.

2 A exposição teve curadoria de Jean-Luc Monterosso e Eder Chiodetto.

Desde o final da década de 1970, são muitas as acepções e as adjetivações que acompanham a fotografia e o pensamento que a envolve. Em 1977, Joan Fontcuberta chamou de *contravisão*[3] a capacidade com que alguns artistas reorganizaram o modo como as visualidades estavam sendo tratadas, para além da alcunha de *fotografia experimental*, atualizando essa discussão em seu livro *El beso de Judas: fotografia y verdad* (1997). Entre outros termos, circulam: fotografia híbrida, fotografia construída,

3 Em 1977, Fontcuberta publicou, no nº 07 da revista *Village Cry*, um ensaio intitulado "La subversion photographique de la réalité", no qual escreve, pela primeira vez, sobre a *contrevision* (contravisão). Seu livro *O beijo de Judas: fotografia e verdade* foi dedicado a Vilem Flusser (*in memoriam*), com quem manteve certa proximidade, mediada por Andreas Müller-Pohle, que publicou seu livro *Herbarium* (1985), cuja introdução foi escrita por Flusser. Em um projeto, que não saiu da fase inicial, Flusser, influenciado pela ideia de contravisão de Fontcuberta, começou um texto colaborativo entre os três (Müller-Pohle, Flusser e Fontcuberta) acerca da contravisão. A ideia principal de Fontcuberta (1977) se desenhou pela fatura dos artistas. Ele exemplifica inúmeros trabalhos, desde o século XIX até chegar no momento histórico de onde falava, concluindo que a obra dos artistas enquadrada na alcunha de "experimental" era insuficiente para ler seus trabalhos, daí a contravisão. As anotações de Flusser sobre esse conceito podem ser acessadas em: https://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-countervision-best 1608.pdf.

fotografia contaminada[4], fotografia plástica[5], fotografia expandida[6] e pós-fotografia[7].

4 Nome da exposição curada por Tadeu Chiarelli em 1994, no Centro Cultural São Paulo, cujo termo procurava "dar aspectos de uma outra fotografia realizada no país" (Chiarelli, 1999, p. 115).

5 Dominique Baqué cunhou o termo "fotografia plástica" em seu primeiro livro, de 1998, chamado *Photographie plasticienne: un art paradoxal*. Sua tese gira em torno da transformação dos usos da fotografia, antes marcadamente documental, mas que, a partir das décadas de 1960 e 1970, assume seu lugar na arte propriamente dita; a autora defende a entrada na arte pelo paradoxo do documento ter tomado uma forma artística. Tempos depois publica seu segundo livro, que traz o mesmo título, mas admite outro subtítulo: *Photographie plasticienne: l´extrême contemporain* (2004). Nesse último, ela desenvolve uma linha de pensamento que não se ocupa mais da justificação do uso do termo "artista visual" e se concentra em um estudo sobre a diversidade da iconografia fotográfica desde a década de 1980, agora com mais atenção ao subjetivo. Não se trata de um texto com uma postura reflexiva da historiografia, mas, antes, do mapeamento de uma produção visual em constante transição, a fotografia

6 O termo expandido apareceu pela primeira vez em Gene Youngblood ao falar do cinema, em 1970. Desde então, Rosalind Krauss também recorreu a esse conceito para tratar da escultura, e Andreas Müller-Pohle, da fotografia. Por meio do artigo "Information strategies", de 1985, Müller-Pohle trata da ideia de *fotografismo* e *fotografia expandida*, que são formulações opostas: imagens derivadas do fotografismo são portadoras de uma visualidade em direta conexão com o mundo, já a fotografia expandida se dedica a estratégias de invenção das imagens, à época com especial atenção às ações de intervenção sobre fotografias, como as colagens. Sob alguns aspectos, o conceito de fotografismo talvez tenha se alimentado daquele cunhado por Sadakichi Hartmann no artigo de 1904, chamado "A plea for straight photography", ao apelar para que os fotógrafos da Photo-Secession se afastassem das características do pictorialismo, confiando na câmera. No Brasil, Rubens Fernandes Junior produziu sua tese de doutorado sobre esse conceito, em 1994. Embora seja uma pesquisa profunda, a compreensão, inscrição e fechamento das imagens estudadas na categoria semiótica do símbolo é, a meu ver, uma escolha insuficiente.

7 O primeiro autor a usar o termo pós-fotografia foi David Tomas, em seu artigo "From the photograph to postphotographic practice: toward a postoptical ecology of the eye", publicado em 1988 na revista *Substance*. Fiz a tradução desse texto para o português, disponível no *site* da *Revista Zum*, do Instituto Moreira Salles, em: https://revistazum.com.br/ensaios/pos-fotografia-david-tomas/. O interessante de Tomas, para mim, está no fato de ele, como artista, discutir a prática pós-fotográfica antes de buscar estabelecer um conceito a partir do qual se passa a ler o mundo das imagens, logo, assumindo uma postura artística. Em 11 de maio de 2011, Joan Fontcuberta escreveu *Por un manifiesto posfotográfico*, publicado originalmente no *Jornal La Vanguardia*, em Barcelona. Em 2014, Gabriel Pereira traduziu esse texto para o português, publicando-o na *Revista Studium*, nº 36, disponível em: https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/studium/article/view/12540. Em 2016, Fontucberta lançou o livro *La fúria de las imágenes: notas sobre la postfotografía*, que reúne diversos textos seus sobre o tema. E, em setembro de 2021, Michel de Oliveira, também no *site* da *Revista Zum*, assina o artigo chamado "Que pós-fotografia? Que nada:

Considero relevante colocar em discussão o vocábulo "contemporâneo" a partir do argumento de Agamben (2009), isto é, do retorno sem origem, do lugar do entrever que exige, consequentemente, saber ver a sombra. Logo, é possível propor uma dupla aproximação desse vocábulo. A primeira, com o tempo da historiografia (bem como o da teoria) e, desse modo, pensar a fotografia contemporânea como propõe Poivert, ou seja, um objeto que, sendo contemporâneo da arte, é capaz de se inscrever no mesmo tempo e, ainda assim, segundo Agamben, só "é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este [tempo], nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual" (Agamben, 2009. p. 38). A segunda, com a análise feita por Entler, para quem *contemporâneo* "não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história" (Agamben, 2009, p. 72). Em outras palavras, trata-se de uma postura.

O NÃO-RETRATO

Apesar da busca pela estabilização da identidade, de um *eu* fixo, unificado e individualizado, "a ideia de 'eu' entrou em uma crise que pode muito bem ser irreversível [...] No lugar do eu, proliferam novas imagens de subjetividade" (Rose, 2001, p. 139). Dessa forma, o que antes era visto como imóvel e congelado é agora entendido a partir de uma perspectiva continuamente movediça e mutante. O *eu*, e as inúmeras questões que ele suscita, sempre foi assunto caro às ciências humanas e à criação artística, incluída aí a fotografia. Esta correspondeu, em certa medida,

hiperfotografia", em que critica o termo "pós-fotografia", associando-o à tendência colonizadora do pensamento, por meio das teorias centradas em teóricos da Europa e da América do Norte, sendo o *hiperfotográfico*, para o autor, uma exacerbação do real: https://revistazum.com.br/em saios/hiperfotografia/. Há, ainda, diversos outros autores que se utilizam do termo "pós-fotografia", mas aqui me era oportuno recuperar esses.

à garantia da fixação do real, logo, à de uma identidade igualmente fixa. Envolta pelo ideário moderno, pela certeza científica e pela relação especular com o real, ela se entregou, no seio de seu descobrimento, à representação e à confirmação da possibilidade de fixar o tempo e, também, a pessoa.

Como modo de resistir, contestar e lidar com os acontecimentos e transformações, principalmente nos últimos 40 anos, muitas(os) artistas têm desenvolvido práticas artísticas de ocultação de si e de outras pessoas, mostrando a impossibilidade da fixidez, isto é, de um ser imóvel, padrão, abrindo, assim, o campo de discussões para tratar da diferença e da liquidez dos tempos atuais. O corpo impossível[8] talvez não seja mais o corpo sem cabeça, mas o corpo sem rosto; indefinido, múltiplo e fluido: "temos de preparar-nos sem saudade nem esperanças para procurar, para além tanto da identidade pessoal como da identidade sem pessoa, a nova figura do humano – ou, talvez, simplesmente do vivente –, aquele rosto para além tanto da máscara como da *facies* biométrica que ainda não conseguimos ver" (Agamben, 2015, p. 86). Então, como chamar uma produção cuja visualidade não pode mais ser enquadrada no termo "retrato"?

Algumas das (poucas) discussões sobre alteração e/ou obliteração das identidades nos retratos têm sido denominadas de antirretrato. O prefixo "anti-" (do grego ἀντί-) significa contra, contrário. Antirretrato seria, portanto, o contrário do retrato. Ao olhar trabalhos produzidos desde a década de 1980, cujos rostos retratados estão escondidos, é possível perceber que eles não são contrários aos retratos, uma vez que a estrutura destes permanece: mantêm-se as regras visuais de composição, o uso da perspectiva, a elaboração cênica, a disposição e o tratamento dos elementos constituintes do quadro e da luz. Apenas a não identificação do rosto, ou a destituição de uma identidade reconhecível,

8 *Corpo impossível* é o nome do livro de Eliane Robert de Moraes, resultado de sua pesquisa de doutoramento, em que a autora apresenta uma reflexão sobre as transformações às quais o corpo é submetido dentro das artes visuais e da literatura, culminando no corpo sem cabeça, qual seja, o corpo impossível.

Figura 1 - *Sem título*, 2017, Série *Transface* (2017-2018)
Fotografia lambda 30x45cm
Fotógrafo: Caio Araújo.

evidencia uma oposição. Nesse sentido, proponho o termo não-retrato, por caracterizar negação. Nega-se o retrato tanto pela supressão, esfacelamento, decomposição, substituição ou apagamento do rosto quanto pelo uso crítico e/ou irônico de seus padrões tradicionais, construindo, assim, uma realidade imprópria ao retrato[9].

O não-retrato, portanto, pode ser entendido como uma produção de resistência artística-política-social, seja ao retrato como técnica e tradição, seja à conformação científica moderna que determina regras de conduta, de modos de vida e de códigos sociais para definição das pessoas. A produção desses artistas, antes de ser contrária à identidade, anuncia a negação dela por meio da apresentação de uma mobilidade identitária plural, enfatizando "que o recurso à identidade deveria ser considerado um processo contínuo de redefinir-se e de inventar e reinventar a sua própria história" (Bauman, 2005, p. 13). É essa mesma ênfase que as(os) artistas têm procurado discutir: elas(es) "têm tomado a sugestão da identidade definida por sua mobilidade como tema recorrente" (Fontcuberta, 2010, p. 90). "Seja por processos físico-químicos que apagam o rosto na imagem, ou por elementos e intervenções do artista no suporte, na composição/direção cênica, através de softwares de edição, fotocolagem ou gesto e ação performáticas, essas imagens desconstroem a ideia de retrato como identidade" (Tacca, 2018, p. 228).

É possível elencar trabalhos que lidam com essas questões desde a década de 1980 até os dias de hoje. Destaco aqui algumas produções que, de diferentes maneiras, revisam as estruturas vigentes, a noção do retrato em si, as violências sociopolíticas, as questões de gênero,

9 Encontrei o termo "desretrato" no texto de Daniela Labra, intitulado "Um homem amazônico", publicado na *Revista Zum* (https://revistazum.com.br/revista-zum-15/um-homem-amazonico/), sobre o trabalho de Éder Oliveira, em específico *Monocromos* (2016), no qual as pinturas trazem uma unidade mínima (um ponto de cor) da pele dos retratados nas páginas dos jornais, "que representam os distintos tons de pele do amálgama brasileiro". Nesse conjunto de pinturas, não há rosto algum, só a cor e a inscrição das iniciais das pessoas retratadas mais a data da publicação do jornal. O desretrato aqui é lido como apagamento do retrato, diferente do não-retrato em que, mesmo havendo o apagamento do rosto, a composição do retrato é preservada, como nas séries *Das formas possíveis de se esconder* (2018) e *Pixel* (2018).

Figura 2 - *Sem título*, 2017, Série *Transface* (2017-2018)
Fotografia lambda 25x18cm
Fotógrafo: Caio Araújo.

a historiografia da arte, a noção do *eu*, os direitos de uso de imagem, entre outros. No final da década de 1980, John Baldessari (1931-) pintou círculos cromáticos sobre o rosto de diversas pessoas, em imagens fotográficas apropriadas, como em *Frames and ribbon* e *Three red paintings*, ambas de 1988. Recorrendo também a formas geométricas para cobrir os rostos, Rogério Reis (1954-) produziu a série *Nobody´s nobodies* (2011-2014). Já no trabalho de Gil Maciel (1966-) essas formas se tornam balão de diálogo em fotografias de ruas aglomeradas de pessoas durante o carnaval de Salvador, tiradas a partir do celular do artista para a série *#ocarnavalvaipassar* (2018)[10]. Outras práticas de sobreposição de elementos sobre os rostos estão presentes, por exemplo, na série *Meu Brasil varonil* (2017), de Gabriela Massote Lima (1974-), em que a artista critica o androcentrismo das relações político-sociais; nas colagens de John Stezaker (1949-) feitas de duas fotografias, como em *Pair XXVII* (2015) e *Old mask I* (2006); nos trabalhos de Caio Araújo (1989-) para a série *Transface* (2017-2018), em que o artista usou um *smartphone* com algum detalhe do rosto de uma pessoa (como olhos, boca, nariz) sobre o rosto de quem ele retratou; nas séries *Guardas* (2013) e *Falsos brilhantes* (2014), de Nino Cais (1969-), em que o corpo do artista entra em cena para além das apropriações comuns em sua prática artística.

A inserção do próprio corpo ou o de outra pessoa leva a pensar sobre o diálogo entre fotografia, *performance* e imagem performada (Poivert, 2011), presente nos trabalhos de Adriano Machado (1986-), com a série *Baratino* (2018); de Thorsten Brinkmann (1971-), com *Portraits of a serial-sammler* (2008-2011); de Tereza Zelenkova (1985), com as obliterações de rostos de um grupo de pessoas na série *A snake that dissapeared through a hole in the wall* (2015-); de Kulianji Kia Henda (1979-), em *Object trouvé* (2016); de Alma Haser (1981-), com seus origamis em *Cosmic surgery* (2016-2017); Lucia Fainzilbers (1986-), com a série *Somewear* (2014); de Athi-Patra Ruga (1984-), com *The night of the long knives I* e *III* (2013);

10 A imagem à qual me refiro está na página 94 do livro do artista, *O que há aqui*, disponível para visualização em: https://issuu.com/gilmaciel/docs/livro_versao_dez_para_issuu.

bem como em algumas imagens de *Deadboyz auto exotica* (2009) e Berna Reale (1965-), com dois não retratos: "Os jardins pensus da américa" (2012) e "Número repetido" (2012).

Por último, vale lembrar das ações incendiárias, dos excessos e das subtrações dos rostos em Lucas Simões (1980-) na série *Desretratos* (2010), em que sobrepõe dez fotografias, cortadas em locais diferentes, entre chapas de acrílico, de modo a deformar os rostos pelo excesso. Já em *Adiós* (2010) e *Quem brinca com fogo* (2010), o artista coloca fogo sobre imagens fotográficas analógicas a fim de apagar a identidade das pessoas, tal qual Douglas Gordon (1966-) em *Self portrait of you + me* (2007-2008) que, usando imagens de celebridades, seja da música (como David Bowie) ou do cinema (como Honor Blackman), queima a região dos olhos e da boca e, em seguida, adesiva a imagem sobre um espelho, mantendo, porém, a identificação da pessoa queimada no título do trabalho; Lara Perl (1992-) na foto-instalação *Suddenly gone* (2018), cuja proposta é jogar com fotografia e literatura a partir da impressão da imagem de uma mulher sobre a página de dedicatória de um livro de *truecrime* – herança do pai da artista – a partir de um negativo super-exposto, tornando-a um fantasma; Anthony Aziz (1961-) e Sammy Cucher (1958-), conhecidos como Aziz+Cucher que, no projeto *Dystopia* (1994-1995), apagaram digitalmente os olhos e as bocas das pessoas retratadas.

Nesse breve passeio pelas produções artísticas do não-retrato desde a década de 1980, noto a presença de alguns temas caros às discussões da arte contemporânea, ainda vigorosos, como a dissolução de categorias artísticas definidas; a existência de uma identidade fluída; a arte como resistência aos discursos soberanos do Estado; os elos entre essa resistência e a explicitação da violência; a crítica aos regimes econômicos globais vigentes; a necessidade da produção de um pensamento descentralizado; as pautas sobre as identidades raciais e de gênero. Assim,

> uma vez que, por meio do estranhamento, essas obras já nos ajudaram a reconhecer as possibilidades de manipulação

Figura 3 - Da série *Baratino*, 2018
Impressão sobre papel Hahnemühle com pigmento mineral 90x60cm
Fotógrafo: Adriano Machado.

Figura 4 - Da série *Baratino*, 2018
Impressão sobre papel Hahnemühle com pigmento mineral 90x60cm
Fotógrafo: Adriano Machado.

> da fotografia, estamos agora em condições de recuperar as possibilidades de identificação com o olhar. Teremos, então, a surpresa de perceber que, ao inventar um mundo, essas ficções nos representam ainda mais profundamente (Entler, 2009, p. 147).

Em outras palavras, para que um regime de representação funcione é preciso regular as relações entre o dizível e o visível, entre o que Rancière (2012) chama de os esquemas de inteligibilidade e as manifestações sensíveis. Para o autor, a tarefa do regime representativo da arte não é produzir semelhanças, mas submetê-las a uma tríplice obrigação: um paradigma de visualidade da palavra capaz de organizar a contenção do visível; o estabelecimento de uma regulagem entre os efeitos de saber e os efeitos de *pathos* (aquilo que desperta o sentimento); e, por fim, gerenciar uma racionalidade própria à ficção. Em contraponto a esse regime representativo, a história elaborou um regime estético em que essa tríplice obrigação não funcionava mais, mas que a contemporaneidade parece ter resgatado, embora se debruce mais frequentemente sobre o irrepresentável. Se este existe, conforme afirma Rancière (2012, p. 148), só será possível "alegar um irrepresentável da arte que esteja à altura de um impensável do acontecimento", para tanto seria "preciso ter tornado esse impensável em inteiramente pensável, inteiramente necessário segundo o pensamento. A lógica do irrepresentável só se sustenta numa hipérbole que afinal a destrói". Sob certo ângulo, é isso que os não retratos produzem, uma hipérbole do real que culmina em seu próprio aniquilamento.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Identidade sem pessoa. *In* AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 75-86.

AGAMBEN, Giorgio. O que é contemporâneo?. *In*: AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009. p. 55-76.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos, 1999.

ENTLER, Ronaldo. Um lugar chamado fotografia, uma postura chamada contemporânea. *In*: ITAU CULTURAL. *A invenção de um mundo*: coleção da Maison Européenne de la Photographie. São Paulo: Itau Cultural, 2009. p. 142-147. (catálogo da exposição).

FONTCUBERTA, Joan. *La cámara de Pandora*: la fotografi@ después de la fotografía. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

POIVERT, Michel. *La fotografia contemporânea*. Torino: Giulio Einaudi Ed., 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ROSE, Nikolas. Inventando nossos eus. *In*: SILVA, Tomaz T. da (org.). *Nunca fomos humanos*: nos rastros do sujeito. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 137-204.

TACCA, Pedro C. D. Identidades ocultas ou antirretratos contemporâneos. *In*: TACCA, Pedro C. D. *A fotografia contemporânea nos museus*: lugares e discursos em exposições referenciais do século XXI. 2018. Tese (Doutorado em História da Arte) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018. p. 227-239.

Capítulo 2

5 CASAS E MUITAS CAMADAS NA MONTAGEM DE UMA OBRA FOTOGRÁFICA

Eduardo Queiroga

Há tempos venho pesquisando questões relacionadas aos processos criativos e à autoria na fotografia, suas especificidades, constrangimentos, linhas de fuga e alternativas. Me instiga, por exemplo, pensar sobre o espaço de criação em uma imagem técnica, condicionada por configurações e limites pré-definidos no aparelho. Ou sobre as possibilidades de uma prática coletiva da fotografia, sendo ela tão atravessada por discursos que, quando não excluem o sujeito, o concebem de modo muito individualizado. Há ainda – e aqui vamos nos debruçar especialmente sobre isso – a dificuldade trazida pela ambiguidade inerente à imagem fotográfica, que nos coloca a questão: como construir um discurso com algo tão aberto a múltiplas interpretações e leituras? Como fotógrafas e fotógrafos podem alcançar seus leitores se utilizando de algo tão frouxo discursivamente como é a fotografia? Busco observar obras e autores – e seus respectivos processos de criação – para enxergar as articulações por eles empreendidas, com vistas a contornar as limitações já levantadas. Entendendo que isso pode acontecer intuitiva ou

conscientemente, com maior ou menor grau de controle ou incidência do acaso, destacando, de partida, o papel imprescindível do leitor na conformação dessa significação.

Neste capítulo, gostaria de conduzir a discussão a partir da obra *5 Casas*, do artista gaúcho Bruno Gularte Barreto. É preciso situá-la em uma trama que se capilariza em dissertação de mestrado, filme, livro e exposição fotográfica. Vamos distinguir cada um desses meios, formatos ou produtos como "circuito", pensado como um regulador de parâmetros que estabelecem a relação entre autor e leitor. Diferentes circuitos podem levar a resultados distintos na produção discursiva, uma vez que interferem como e a quem o trabalho se apresenta, entre outras coisas. "Assim como o museu organiza e homogeniza a experiência visual, ordena a produção de conhecimento e fruição, o livro também o faz. Não do mesmo modo e com os mesmos resultados, pois cada circuito possui suas próprias características" (Queiroga, 2016, p. 237). Dedicaremo-nos, prioritariamente, à exposição, que articula fotografia, texto, vídeo, som, instalação em diferentes abordagens, dimensões e aplicações. Me interessa a fotografia e é por meio dela que pretendo conduzir essa visita, sem perder de vista as contaminações e o reconhecimento das fissuras que tornam porosas as fronteiras – ampliando fluxos – entre diferentes campos.

A exposição *5 Casas* já passou por diversos espaços: Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), em Porto Alegre; CâmaraSETE, em Belo Horizonte; Galeria Kamara Kó, em Belém; Centro de Fotografia de Montevideo (CDF), no Uruguai, entre outros. Embora se adapte às especificidades de cada lugar, a mostra é estruturada em subconjuntos mais ou menos estáveis, com tratamentos expositivos específicos. Antes de entrarmos em cada um desses nichos e elementos que formam a exposição, é importante chamar atenção para uma característica incontornável da fotografia, a ambiguidade: "o que o fotógrafo mostra vai com qualquer história que alguém decida inventar" (Berger; Mohr, 2007, p. 360). Ressaltar isso é relevante, pois o trabalho analisado tem traços autobiográficos – embora também inclua a memória como autoficção.

É a história de Bruno Gularte Barreto (2015, p. 64) que está sendo retomada, mesmo que ele reconheça que "a própria memória já é parte de um presente que olha para o passado e o transfigura constantemente". Ou seja, mesmo assumindo o tanto de transfiguração, reconstrução e ficção que rege os processos da memória, estamos frente a uma obra que aponta para um objeto concreto – se assim podemos dizer. Por mais que o visitante possa se conectar de diferentes maneiras às vivências de Bruno, não seria razoável que acontecessem desvios tão significativos a ponto de distorcer completamente o tema do trabalho.

Susan Sontag nos lembra que é preciso mais do que apenas as intenções do fotógrafo, pois elas "não determinam o significado da foto, que seguirá seu próprio curso ao sabor dos caprichos e das lealdades das diversas comunidades que dela fizerem uso" (Sontag, 2003, p. 36). Então como alcançar o leitor? Também não nos basta a ideia de mostrar, no entendimento mais superficial de que as informações visuais que uma fotografia transporta são suficientes para a sua compreensão. Como nos diz o pensador Georges Didi-Huberman (1998, p. 77), "dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta". Uma chave que esse autor nos coloca é a noção de montagem, que age por deslocamentos e recomposições, por desmembramentos, uma "maneira de expor a verdade desorganizando, logo, complicando ao implicar – e não explicar – as coisas [...] uma dialética do montador, isto é, daquele que dis-põe separando, depois reajuntando seus elementos no ponto de sua relação mais improvável" (Didi-Huberman, 2017, p. 87). Entendendo a captura da imagem, aquele momento do "clique", como uma etapa muito específica – e limitada – do trabalho do fotógrafo, nos interessa inscrever outros aspectos imprescindíveis na construção de uma obra, na elaboração de uma escrita fotográfica.

Que estratégias, pois, os autores costumam acionar, mesmo que inconscientemente, para dar forma a seu discurso e alcançar uma leitura de sua obra condizente com suas motivações? O circuito é uma dessas estratégias, pois delimita qual público tomará contato com o

Figura 1 - Retrato do artista quando criança
Fonte: cedida pelo autor.

trabalho e também a forma como esse contato se dará. Obra e circuito precisam estar em um diálogo coerente, onde um induz o outro: não raras vezes imagens são produzidas por demanda do circuito onde circulará e vice-versa. O uso de texto é uma outra estratégia que, de tão usual, nem sempre é tensionada a contento: seja no título, seja na legenda, na fala do curador, nos materiais de apoio, sempre há textos acompanhando mostras fotográficas, às vezes mais, às vezes menos. Em muitos casos, eles são mais informativos, ancorando as imagens, religando as fotografias às intenções do autor de maneira mais direta, buscando diminuir as lacunas. Críticos, estudiosos e curadores podem atuar contextualizando a obra, situando-a na história, tecendo relações com outros trabalhos ou aspectos que considerem relevantes para a compreensão dos espectadores, também adiantando e conduzindo interpretações.

Em *5 Casas*, o texto é usado, basicamente, em dois momentos, ambos com tom de depoimento pessoal, prescindindo de apresentações curatoriais ou explicações informativas, convidando o visitante a um papel mais ativo no encadeamento de relatos, imagens e suas conexões poéticas. Um bom uso do texto, que mantém um equilíbrio com as demais linguagens ali presentes. Aquele que abre a exposição é assinado pelo artista e extremamente importante para dar suporte à narrativa. Fazendo referência a uma imagem que está ao lado, na mesma parede, conta um pouco da sua história pessoal, daquele retrato (Figura 1), do que está por vir: "este sou eu. Esta é a única foto de mim criança que eu me lembro de ter tirado. Eu nasci numa cidade pequena, mas tinha um estudiozinho de um fotógrafo no centro. A minha mãe me arrumou todo e me levou lá para fazer esse retrato" (Barreto, 2021). Bruno nasceu em Dom Pedrito, no Rio Grande do Sul, próxima à fronteira com o Uruguai. Na continuação do texto, o artista nos revela que, naquele dia de fazer o pôster, eles ainda não sabiam, mas a mãe já estava doente, falecendo no verão seguinte, três meses depois de ele completar oito anos de idade. O pai, que pendurou a foto na parede da sala, também faleceu quatro anos depois, e ele e os irmãos

Figura 2 - Detalhe de instalação na exposição *5 Casas*
Fonte: cedida pelo autor.

precisaram esvaziar a casa: na divisão, sobraram livros velhos, fotografias da família e objetos, "aquelas coisas que a gente juntou a vida inteira. E agora não tinha coragem de jogar fora. No meio delas tava a foto. Que eu mesmo tirei da parede" (Barreto, 2021, p. 2). Essas coisas foram para caixas de papelão, guardadas em um galpão na fazenda do avô, onde permaneceram por 20 anos, até que um vendaval arrancou parte do telhado e foi preciso dar um destino para o material. O trabalho se descortina nesse retorno às caixas, à cidade, a pessoas que ele havia deixado para trás: "parecia que elas estavam lá, guardadas no escuro todos esses anos. Esperando eu voltar" (Barreto, 2021, p. 2).

Uma grande impressão em tecido, com um detalhe, um recorte da fotografia citada, é um outro componente da exposição. As marcas do tempo presentes no pôster estão muito mais aparentes, o tecido solto torna a imagem menos estática, que, no balançar débil, nos conecta com outro nicho, composto por um monitor, fotografias e textos. No monitor, uma sequência de "videorretratos": moradores da cidade, filmados em ambientes diversos, imagens posadas e quase congeladas, personagens fixados em cenas com movimentos discretos que provocam certo desencontro perceptivo. Para Philippe Dubois (2016, p. 21), "hoje, o movimento não se opõe mais radicalmente à parada como se fossem dois mundos contraditórios. O instante não é mais o contrário da duração, nem o movimento a negação da mobilidade". Há um descompasso experimentado na tomada de consciência de que aquilo que ali parece uma fotografia é, na verdade, um vídeo. Esse jogo entre instante e duração colabora com o desconforto que o artista nos coloca pelo contato com os muitos tempos contidos na obra. O cenário das tomadas – e o enquadramento age nisso – tonifica o anacronismo, mas é no olhar de algumas das pessoas que aparece o distanciamento, algo a nos repelir. Há uma conexão entre a sutileza dos movimentos no vídeo e no tecido que citei anteriormente.

Nesse mesmo nicho (Figura 2), a parede é toda coberta por imagem adesivada reproduzindo o interior de um ambiente, com textos e fotografias dispostos em diferentes dimensões e molduras – algumas delas

Figura 3 - Detalhe de parede da exposição *5 Casas*
Fonte: cedida pelo autor.

cobertas por vidros texturizados[1], não deixando tão visíveis as imagens nelas contidas: vemos que há uma imagem, mas não distinguimos com nitidez seu conteúdo, criando uma instabilidade entre visibilidade e apagamento. Os textos, impressos em fontes menores, nos exigindo uma aproximação para leitura, são de depoimentos colhidos pelo artista de moradores da cidade, habitantes remotos de sua memória de infância e das casas por ele revisitadas. Como nos diz o professor e historiador Alexandre Santos (2021, p. 7), ao se referir à exposição, "todos os depoimentos carregam alguma tristeza, provocada por diferentes formas de intolerância ou rupturas bruscas".

Outras duas partes importantes desse circuito dialogam entre si: uma grande tela, exibindo em *looping* o vídeo *Um galpão*, e uma parede – ou mais de uma, a depender do espaço expositivo – repleta de fotografias, com dimensões diversas, fixadas com pregos que perfuram o papel fotográfico (Figura 3). Em alguns casos, foram pregadas cerca de 3 mil fotografias. Ali podemos reconhecer uma profusão de situações comuns às documentações e aos álbuns de família: desde aquele retrato lá do início – e muitos outros parecidos – até casamentos, aniversários e outros acontecimentos prosaicos. Em *Um galpão*, o artista se vale de cenas presentes também em seu longa-metragem homônimo à exposição. No excerto apresentado na mostra, vemos caixas sendo abertas no galpão velho, de onde são retirados documentos, objetos, álbuns, fotografias soltas, incluindo aquela do nosso ponto de partida, o tal pôster do artista ainda criança (Figura 1). Materiais empoeirados e carcomidos pelo tempo. Na sequência, fotos são pregadas nas paredes do galpão, uma a uma, formando um grande mosaico, que nos remete à instalação referida anteriormente – e vice-versa. O vídeo termina com a demolição do galpão por um grande trator, culminando em uma panorâmica

1 Também conhecidos como vidros fantasia, possuem desenhos em relevo, permitindo a passagem da luz, mas impedindo a visualização, com clareza, do que está por trás.

Figura 4 - Frame do vídeo *Um galpão*
Fonte: cedida pelo autor.

composta por fotografias e escombros[2] (Figura 4). A voz de Elza Soares e os ruídos que compõem o vídeo invadem outros ambientes, expandindo sobreposições e contaminações que caracterizam a exposição.

Voltando para as diferenças entre circuitos, no filme o autor tem um controle maior no encadeamento e sequenciamento, definindo, inclusive, o tempo que o espectador demorará em uma imagem. O livro também tem essa possibilidade de condução, mas o leitor pode passar as páginas no sentido invertido, parar mais tempo em uma ou pular várias sem que sejam visualizadas. A estrutura do livro permite certa condução, mas depende da atitude do leitor bem mais que no filme ou vídeo. Já o espaço expositivo parece promover uma maior sobreposição, seja com a contaminação de áudio que comentamos, seja por permitir lançar a vista para um conjunto de imagens ou mesmo dar uma mirada panorâmica em diversos materiais simultaneamente. Isso amplia as relações possíveis entre as peças expostas, com influências mútuas.

5 Casas age como inquietação do olhar, ao conjugar uma multiplicidade de fotografias – a maioria delas comuns, que se confundem com qualquer álbum de família – com texto, vídeo e áudio, cuja expografia implica nossa relação corporal com a obra, ora nos aproximando – como no monitor com videorretratos ou nos textos dos moradores das casas – ora nos distanciando para uma visão de conjunto, como no mosaico de fotos pregadas na parede. Ao visitar a exposição, era comum nos depararmos com pessoas emocionadas. Pessoas distantes da história ali contada, que não guardam maiores conexões com os personagens ou com a cidade que embasam o relato, mas que, de alguma maneira, se reconheciam ou se conectavam com a narrativa. Bruno Gularte Barreto coloca em contato uma série de estratégias que dão sentido ao seu trabalho – apesar das lacunas e ambiguidades inerentes à fotografia – sem negar ao espectador um espaço de atuação e construção conjunta. Se Walter Benjamin (1994) falava, há quase 90 anos, de uma

2 Mesas/vitrines com metralha e fotos também fizeram parte da instalação do MARGS, trazendo para dentro do museu a textura e o resultado da demolição do galpão.

virada no papel do leitor, que passava a se aproximar da condição de autor, Georges Didi-Huberman (2018, p. 138) convoca essa passagem para sua ideia de montagem, "fazendo do espectador um montador potencial capaz de desenvolver, sobre as imagens que contempla, sua própria 'leitura pessoal'".

É preciso manter-se no "risco dialético": "nunca acreditar que se pode tomar – ainda menos possuir – aquilo que mostramos. Sempre remontar tudo tomando pela mão, depois soltando a mão do espectador, para emancipar seu olhar" (Didi-Huberman, 2018, p. 144). Produtores de imagens – em especial fotográficas – atuam entre lacunas e brechas, esse é seu ambiente de trabalho. O intervalo de criação está em tensionar e deslocar as imagens, tirá-las de um estado de inércia, agitá-las. É preciso compreender que o discurso não está apenas em mostrar características visuais de algo e que a fotografia é incapaz de carregar consigo uma série de informações outras necessárias à interpretação, exigindo diversas articulações paralelas, conjuntamente ao esforço do leitor, para que alguma compreensão seja alcançada. A escolha do circuito, o trabalho com grupos de imagens e a interação com outras "escritas" – como texto, vídeo, som, *design*, disposição no espaço e expografia, entre outras – são modos de deslocar e recompor, de alcançar o leitor sem excluí-lo de uma participação importante na conformação da obra.

REFERÊNCIAS

BARRETO, Bruno Gularte. *5 Casas*: Fragmentos para pensar uma arqueografa de si. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

BARRETO, Bruno Gularte. *Catálogo da exposição 5 Casas*. Porto Alegre: MARGS, 2021. (Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARGS).

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. *In*: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 177-188.

BERGER, John; MOHR, Jean. *Otra manera de contar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007. Kindle Edition.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do tempo sofrido*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018.

DUBOIS, Philippe. A matéria-tempo e seus paradoxos perceptivos na obra de David Claerbout. *In*: FATORELLI, Antonio; CARVALHO, Victa de; PIMENTEL, Leandro. *Fotografia contemporânea: desafios e tendências*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016. p. 75-90.

QUEIROGA, Eduardo. *Da assinatura à postura*: a construção da autoria na fotografia documental. 2016. Tese (Doutorado em Comunicação) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

SANTOS, Alexandre. *5 Casas, entre o passado, o presente e os redimensionamentos da memória*. Porto Alegre: MARGS, 2021. (Catálogo da exposição 5 Casas, Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARGS).

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Capítulo 3

SUPERFÍCIES VISUAIS: A TEMPORALIDADE DOS PROCESSOS FOTOGRÁFICOS

Elizabeth Lee

Procure agora mesmo e você verá a concha ao seu redor. É o limite do seu campo visual. Você pode subir até o telhado e fazer a concha se expandir por quilômetros. Você pode esticá-lo e mudar sua forma à medida que avança pelo mundo, mas não pode quebrá-lo. Somente a fotografia pode decifrá-lo. Através das frestas da fotografia torna-se possível olhar para os lugares mais remotos, muito além do campo físico de visão, e até mesmo para momentos passados congelados no tempo[1].

The keepers of light (1979), de William Crawford

1 *"Look it up, right now, and you will see the shell around you. It is the limit of your visual field. You can climb to the roof and make the shell expand by miles. You can strech it and change its shape as you move to the world, but you cannot crack it. Only photography can crack it. Through the cracks made by photography it becomes possible to look out on the most remote places, far beyond the physical field of view, and even the past moments frozen in time".*

A composição da tecnologia da imagem fotográfica tem muitas variações desde o começo de sua história, diversas formulações, suportes, tipos de materiais fotossensíveis. Suas versões foram alteradas com a descoberta de novos procedimentos, mais rápidos, mais estáveis e, na medida em que surgiram fórmulas mais aprimoradas, as técnicas foram substituídas de acordo com uma demanda principalmente comercial. "As imagens feitas em câmeras preenchiam a necessidade cultural e sociológica que não eram alcançadas pelas imagens feitas à mão" (Rosenblum, 1997, p 15). Seguiu a rapidez necessária para exposições mais curtas, maior consumo, acompanhou a industrialização, se tornou imagem para enxergar desde microcosmos até macrocosmos.

São técnicas que se diferenciam em materiais utilizados, processamentos, resultados visuais. Crawford (1979, p. 5) afirma que essas diferenças afetam a comunicação de acordo com sua aparência e por isso a informação que passam pode variar. "Por exemplo, um daguerreótipo é bem diferente de um ambrótipo [...] As impressões fotográficas e fotomecânicas têm diferentes 'aparências' características como objetos em si e, portanto, diferentes formas de comunicar informações"[2].

A relação do artista com a fotografia produzida tem suas diferenças visuais e de trabalho manual a partir do método escolhido. O tempo requerido para refletir sobre o que se quer fazer com a imagem e o tempo de processamento precisam ser contabilizados, além do preparo da infraestrutura específica. Por se tratar de uma imagem ligada à tecnologia, cada processo fica preso a sua própria concha de especificidades.

> [...] a fotografia fotoquímica tradicional impunha um tempo, um intervalo angustiante entre o clique e a experiência consumada da imagem e, durante esse adiamento, intervinha a projeção da ilusão e do desejo. Isso desaparece com a velocidade. Frente a essa dissolução emerge um sentimento

2 "*For example, a daguerreotype is quite different from an ambrotype [...] Photographic and photomechanical prints have different characteristic 'looks' as objects in themselves and thus different ways of communicating information*".

> de perda que vai além da questão poética e simbólica, um aspecto que corresponde também à possibilidade de reter a lembrança (Fontcuberta, 2012, p. 35).

Com técnicas alternativas, o intervalo entre o clique e a imagem final é todo esse tempo de controle das etapas que pode levar dias, em que o artista/laboratorista constrói seu trabalho frente à observação das transformações químicas e visuais nos suportes escolhidos. Essa construção vai além da imagem como obra bidimensional apenas, ela é um objeto da fotografia.

> A fotografia, portanto, não pode ser o registro puro e simples de uma imanência do objeto: como produto humano, ela cria com esses dados luminosos uma realidade que não existe fora, nem antes dela, mas precisamente nela (Machado, 1984, p. 40).

A seguir, descrevo as etapas de trabalho para três processos que possuem necessidades estruturais diferentes. A partir dessas descrições, busco apresentar um panorama técnico para refletir sobre o tempo requerido na produção desses processos e seus níveis de dificuldade, assim como apresentar as etapas e estrutura para planejamento. E, por fim, apresentar uma característica do processo importante a respeito dos limites de representação mais ligados à luz nas imagens.

FOTOGRAVURA

A fotogravura (Figura 1) requer a escolha adequada de densidades e contrastes para se obter a matriz final que se encaixe nos padrões da impressão de gravura em metal tradicional. A cianotipia pode ser trabalhada em suas tonalidades e com uso de tratamento da imagem digital pode ser readequada para a cópia, e por fim, o daguerreotipo Becquerel,

Figura 1 - Fotogravura realizada em 2012 na ECA-USP, com Marcos Blau e Patrícia Ogata
Fonte: elaborada pela autora.

que tem limite de sensibilidade espectral na sua natureza de processo sensível à luz a partir de sais de prata.

Para essa imagem optei pela produção do positivo em filme gráfico ampliado a partir de um negativo 35mm preto e branco. O filme UR – ultrarrápido, fabricado no Brasil pela Indústria Brasileira de Filmes (IBF) – era utilizado como uma alternativa ao Kodak Kodalith para ampliar negativos em ampliador. O produto foi descontinuado em 2017.

A revelação é similar ao papel fotográfico preto e branco, o revelador pode ser o mesmo para papéis, sendo a diluição de 1:10 (uma parte de revelador para 10 partes de água).

Na escolha da imagem e leitura das áreas do filme com o uso de um densitômetro (sejam filmes ampliados ou fotolito digital), é possível prever quais densidades serão bem reveladas com os banhos de ácidos. Ou seja, para esse processo, a escolha da imagem fotográfica precisa levar em consideração o contraste da cena para a impressão no papel ter a melhor qualidade.

Etapas da produção da fotogravura:

- Escolha da imagem – negativo 35mm preto e branco;
- Ampliação em filme gráfico em laboratório;
- Leitura e avaliação com densitômetro;
- Preparação da placa de cobre e polimento;
- Aplicação de breu e queima;
- Preparo do papel de gelatina e sensibilização com dicromato de potássio;
- Exposição do positivo e papel de gelatina à luz ultravioleta;
- Aplicação do papel da placa de cobre e secagem;
- Retirada da base do papel com água quente;
- Banhos de ácido;
- Impressão das cópias em papel com prensa.

Esse tempo de trabalho foi realizado em três dias. Como resultado visual, oferece tons aveludados no papel de algodão, próprio da gravura em metal. A gravura é descrita pelo gravador e professor Evandro Carlos Jardim como escultura, porque é feita a partir de relevos. Outro fator importante para esse tipo de impressão fotomecânica é que a umidade e a temperatura ambiente devem ser controladas em algumas etapas.

Quando as áreas da imagem não possuem informação de densidade, não são desgastadas pelo ácido e áreas de preto muito intensas ficam corroídas, o que leva à formação do que os gravuristas chamam de "bacia". Respectivamente, nessas áreas não há registro de informação, e o relevo na área escura pode ficar tão carregado que a impressão no papel fica com excesso de tinta, ou seja, afeta a qualidade de impressão nas técnicas de gravura, o papel fica saturado de tinta ou não recebe tinta em alguns pontos (Figura 2).

Figura 2 - A área circulada na imagem é muito profunda, por isso não é alcançada na prensa. Onde deveria ser preto, apresenta falha
Fonte: elaborada pela autora.

> O fotógrafo moderno, graças à introdução de um sem número de métodos de impressão aperfeiçoados, tem a possibilidade de dirigir e moldar; a seu prazer, virtualmente cada estágio da produção de sua imagem (Stieglitz, 2000 *apud* Fabris, 2011, p. 44).

CIANOTIPIA

Com o uso da fotografia digital e seu pós-tratamento em programas, pode oferecer maior controle das qualidades tonais nas técnicas alternativas (Figura 3).

Figura 3 - Negativo realizado a partir de programa de tratamento de imagem
Fonte: elaborada pela autora.

Alguns processos requerem também que as informações de luz se encaixem no limite de suas faixas de alcance de densidade para a impressão. Nesse ponto, o negativo feito digitalmente pode ser produzido especialmente para determinada técnica de tal forma que um negativo ampliado ou obtido em câmera não conseguiria.

No caso da cianotipia, cuja escala tonal é bem restrita às baixas densidades, o tratamento para negativos a partir do uso de curvas em programa de tratamento de imagens possibilita ampliar a gama de uma faixa tonal na cópia final (Figura 4).

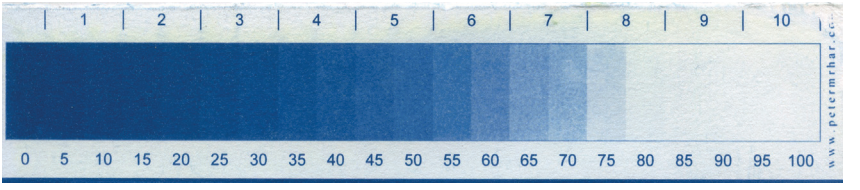


Figura 4 - A escala de cinzas do cianotipo
A maior diferença de tons se situa num espaço bem limitado
Fonte: elaborada por Peter Mrhar.

Existem algumas formas de alterar as curvas de um processo com a realização de leituras de densidades. Um exemplo é o *script* criado pelo fotógrafo Peter Mrhar[3]. Assim é possível expandir a quantidade de tons para essa técnica, que é mais conhecida por ser de alto contraste.

Esse processo em tons azuis é, nos dias atuais, um dos mais procurados por quem busca iniciar as primeiras tentativas na fotografia alternativa. Na história foi muito utilizado como papel de prova, papel de cópia ou uso amador, devido ao custo baixo e facilidade de processamento. Requer pouco material e de processamento rápido, apenas água é necessária para finalizar a cópia. Pode ser tonalizado com banhos ácidos, que alteram sua cor para sépia a roxos.

3 Disponível em: http://www.photomrhar.com/.

Etapas da produção do cianotipo:

- Escolha da imagem, negativos ou fotograma;
- Mistura dos reagentes;
- Preparação do papel com químicos;
- Exposição à luz ultravioleta;
- Lavagem.

BECQUEREL

O processo de daguerreotipia Becquerel é uma alternativa ao daguerreotipo mais conhecido com uso de iodo e bromo e revelado com mercúrio aquecido. Somente o vapor de iodo é utilizado para sensibilizar a placa prateada, e a revelação é feita com luz através de um filme vermelho, como um rubilith.

Uma placa de cobre polida é preparada com uma fina camada de prata a partir de eletrolise. Essa camada também deve ser polida, e a ela se aplica vapores de iodo. Nessa etapa, a chapa já se encontra sensível à luz e pronta para fotografar. A chapa é exposta e levada para laboratório para posicionar sob filme vermelho. A revelação pode ser feita arriscando-se sob luz do sol ou lâmpada. Após a revelação, segue-se as etapas de fixação e viragem a ouro.

A sensibilidade espectral nesse processo é mais voltada ao espectro ultravioleta até o azul e uma parcela do verde. Por esse motivo, algumas cenas e objetos podem ser difíceis de ser enxergados por uma placa preparada com prata e iodo.

Etapas da produção do Becquerel:

- Polimento do cobre;
- Prateação da placa;

Figura 5 - Daguerreotipo Becquerel em formato 35mm
Fonte: elaborada pela autora.

- Sensibilização com vapor de iodo;
- Escolha da cena e fotografar;
- Posicionar placa em moldura com rubilith;
- Revelação por luz;
- Fixação e lavagem;
- Viragem a ouro.

A escolha de um determinado processo que foi ou não muito utilizado na história é um resgate de conhecimento. É também uma forma de pesquisa e que conversa com a maneira de se trabalhar de uma época completamente diferente da que vivemos, em que o artista precisava preparar todo o material que não existia industrialmente. A imagem fotográfica é então um resultado da união da pesquisa do fotógrafo, do inventor e dos cientistas, artistas e pesquisadores que contribuíram de alguma forma nas etapas desses procedimentos, e muitas vezes essa informação não está completa nas referências históricas. Como no caso do daguerreotipo, o uso do bromo só foi adicionado em 1840 por John Frederick Goddard e Franz Kratochwila, e a viragem a ouro foi adicionada ao processo pelo físico Fizeau em 1840 (Eder, 1945).

Com base nas experiências práticas dos processos citados, a produção da imagem está ligada à observação de suas transformações nas diversas etapas – vê-la em negativos, subrevelar, escurecer em algumas etapas – e compreender essas ações químicas nos materiais, assim como cada processo enxerga a luz.

Como último exemplo de produção pensada nos processos inventados no século XIX, apresento aqui meu último exercício de reflexão acerca do trabalho de Hippolyte Bayard. Esse inventor, que foi um dos pioneiros, sentiu-se injustiçado quando do anúncio do processo de Daguerre e fez um manifesto junto a seu autorretrato como o *Homem afogado*.

Em meio à pandemia, fiz uma imagem da bicicleta de um entregador de aplicativo (Figura 6) em pinhole, captada com chapa 4x5.

Figura 6 - Imagem teste do processo de Bayard
Fonte: elaborada pela autora.

Nesse momento, os entregadores eram considerados heróis, arriscando-se pelas pessoas que podiam fazer compras de qualquer produto no conforto de suas casas. Para testar o processo de Bayard, escolhi essa imagem. O percurso foi o seguinte: captação em câmera de madeira pinhole, chapa preto e branco 4x5. Revelada, interrompida e fixada. Digitalizada. Saída positiva em fotolito. Preparo do papel de Bayard. Exposição ao sol. Fixada e, por fim, lavagem final.

REFERÊNCIAS

CRAWFORD, William. *The keepers of light*: a history and working guide to early photographic processes. New York: Morgan and Morgan, 1979.

EDER, Josef. *History of photography*. New York: Dover Publications, 1945.

FABRIS, Annateresa. *O desafio do olhar*: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia*: usos e funções no século XIX. São Paulo: Edusp, 1991.

FONTCUBERTA, Joan. *A Câmera de Pandora*: a fotografia depois da fotografia. São Paulo: Editora G. Gilli, 2012.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular*: introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.

ROSENBLUM, Naomi. *A world history of photography*. 3. ed. New York: Editora Abeville Press, 1997.

Capítulo 4

A UBIQUIDADE DA FOTOGRAFIA E A LEITURA DE IMAGENS

Juliana Gisi

Sou apaixonada pela fotografia há muitos anos, desde a infância, talvez, quando ganhei da minha avó uma Kodak Star 110 no final da década de 1980. Uma pré-adolescente, ainda meio criança, que saía por aí fotografando ou pedindo para ser fotografada em vestidos feitos dos lençóis da minha mãe. O fim trágico dessa primeira experiência aconteceu quando uma colega, que gentilmente se ofereceu para guardar a câmera em sua sacola, derrubou-a em um buraco de pedras em um rio, durante um passeio escolar. O choro incontrolável da dor infantil de perder o brinquedo mais valioso e mais adulto que eu tinha acabou com o passeio para mim... Brinquedo de produzir imagens, brinquedo de espera ansiosa do tempo de revelação e ampliação, tempo de surpresa e encanto e rememoração das 12 escolhas cuidadosas que gastavam as chances de acertar boas fotos (naquele momento eu só ganhava filmes de 12 poses para minhas experimentações).

Daquela aventura incrível de produzir imagens coloridas e vibrantes, esperei até a graduação em Artes Visuais para comprar uma segunda

câmera, dessa vez toda manual, que guardo com carinho até hoje, uma Pentax MZ-50. Com essa câmera comecei uma pesquisa mais consciente sobre a imagem fotográfica e suas relações com as artes visuais. Processo que ainda vibra em meu coração 25 anos depois. Tanto em minha produção teórica quanto poética, a fotografia me encanta.

Trata-se, no entanto, de um encanto que se produz na compreensão do fácil-difícil da fotografia: seu automatismo direto que permite a produção de uma imagem por qualquer pessoa, mesmo sem conhecimentos específicos, é indissociável da impenetrabilidade da sua compreensão. Impenetrabilidade? A imagem fotográfica está dada, vê-se e pronto, não é? Não exatamente... Com certeza capturamos algo na visualização rápida de uma fotografia e tiramos alguma coisa desse encontro, mas normalmente esse algo é muito pouco.

Se conseguíssemos fatiar o tempo num agora bem imediato e pudéssemos juntar todas as fotografias publicadas em um dia (provavelmente alguém já fez essa conta e o número deve ser astronômico), olhar para esse material nos daria um panorama muito peculiar. Possivelmente, a quase totalidade dessas imagens seja feita por pessoas que não têm nenhum estudo específico de fotografia e seus conteúdos seriam a vida cotidiana: *selfies*, animais de estimação, filhos, refeições, fotos de viagem, de academia, dentre outras categorias que já se tornaram convencionais. Fotografias feitas com *smartphones* totalmente automatizados e muitas delas com uma qualidade aceitável ou, até mais que isso, com uma beleza admirável. As cores, a saturação, o enquadramento, a luz, a definição etc.: elementos visuais – com exceção do enquadramento – ajustados pelo próprio dispositivo e pelas múltiplas tentativas possibilitadas pela memória quase infinita dos aparelhos.

O que me interessa nesse processo é que, de alguma forma, a onda tsunâmica de fotografias que veio se formando desde a década de 1950, com a popularização das câmeras fotográficas, desabou sobre nossas cabeças há poucos anos, mas a habilidade para compreender essas imagens não acompanhou o ritmo frenético da sua produção. E os efeitos são impressionantes. O desejo de "postar" boas fotos nas redes sociais

– destino mais provável da maioria das fotografias produzidas – fez as pessoas se dedicarem a essa linguagem: copiando modelos, testando possibilidades, investindo em poses e composições. Esse cenário faz com que exista algum grau de compreensão desses elementos na recepção das imagens, ou seja, o julgamento da qualidade de uma imagem pode derivar dos recursos construídos para produzir uma imagem. Digo "algum grau" ou "pode" porque esse axioma carrega um tanto de imprecisão. Fotografar e ler uma fotografia são habilidades muito diferentes e uma não deriva da outra, apesar de serem conectadas.

Essa imprecisão está fundada na percepção de fazer fotos "belas" que atendam ao desejo narcísico e imediato de propagandear a própria vida, não passa muito disso mesmo. As fotografias que produzimos e consumimos cotidianamente se tornam fichas em um jogo cuja recompensa é um coquetel de endorfina, serotonina, dopamina e oxitocina. O meu foco, no entanto, não são as discussões da psicologia que afirmam que o vício nesse jogo pode ser prejudicial. E, sim, pensar a fotografia como linguagem, como objeto de conhecimento, como estrutura significante que acontece no mundo.

Quem estuda fotografia e se dedica a ela, por um tempo razoável, vai percebendo que a formalização da visualidade que se aloja ali é cheia de camadas de possíveis, toda enraizada em uma cultura que se dedica à imagem há muitos séculos, que o que está posto ali para os olhos verem não é somente a captura de um instante. O instante do clique é um gesto pesado historicamente, queiramos ou não. Por mais inconsciente que possa ser esse gesto, o aparelho arrasta consigo, e por si, um mar de saberes construídos no decorrer do tempo, já protocolares, e quanto mais inconsciente, mais convencional, porque dependente do automatismo e dos *presets*. Convenções arraigadas em preceitos clássicos, duros, formais e simbólicos[1].

1 "As características singulares da pintura a óleo se prestaram a um sistema especial de convenções para representar o visível. A somatória dessas convenções resultou no modo de ver inventado pela pintura a óleo. Dizem que uma pintura emoldurada é como uma janela imaginária aberta para o mundo. Essa é, grosso modo, a imagem que a tradição faz de si

Tendo isso em mente, proponho que nos desloquemos desse universo de produção de imagens cotidianas e nos voltemos para outra esfera da visualidade, qual seja, a da produção artística que toma a fotografia como meio. Esse direcionamento se justifica pela compreensão de que o campo das artes visuais é, historicamente, o *locus* privilegiado de reflexão e produção de conhecimento sobre a imagem. Portanto, nessa esfera muito específica e especial da produção visual, perceberemos que a "beleza" da fotografia – nesse sentido da boa foto bressoniana (Cartier-Bresson, 2004) – é apenas um dos elementos considerados na compreensão de um trabalho de arte. Talvez um dado que é levado em conta na constituição de uma poética, mas está longe de ser o mais importante.

No campo das artes visuais vamos olhar para a imagem da arte a partir de outros princípios, outras perguntas, vamos "procurar" nela outras coisas, bem distantes da mera constatação de sua qualidade técnica. Talvez justamente porque o virtuosismo técnico (tão celebrado na fotografia amadora) seja o menor dos desafios na construção de um trabalho de arte que se desenvolve no campo da fotografia. Mas, então, o que é que procuramos em uma prática artística que toma a fotografia como suporte, meio, linguagem? Como podemos nos aproximar desse objeto e produzir sentidos com ele ou a partir dele? Quais são os dispositivos que nos permitem engajar com essa imagem e problematizar sua existência como trabalho de arte?

Em minhas investigações (Almeida, 2013) sobre as relações entre fotografia e práticas artísticas, percebo que, no decorrer da história

---

mesma, não obstante todas as mudanças estilísticas ocorridas em quatro séculos (maneirismo, barroco, neoclassicismo, realismo, etc.). Se estudarmos a cultura da tradição pictórica europeia como um todo, deixando de lado o conceito que ela tem de si mesma, a analogia mais pertinente talvez não seja com uma janela aberta para o mundo e sim com um cofre embutido na parede, um cofre onde o visível foi depositado" (Berger, 2022, p. 127). "A tradição, no entanto, ainda conforma muitos dos nossos pressupostos culturais. Define aquilo que entendemos por semelhança pictórica. Suas normas ainda influem no nosso modo de considerar motivos como paisagem, mulheres, alimentos, dignitários, mitologia" (Berger, 2022, p. 98).

dessas relações, temos um ponto de condensação e irradiação que pode ser localizado nas produções das décadas de 1960 e 1970 e que ainda vem se desenvolvendo. Me interessa esse "em desenvolvimento", pois, daquele ponto para cá, a escolha por realizar trabalhos de arte na fotografia me parece ter colapsado as pesquisas conceituais – artísticas, políticas, teóricas, filosóficas, culturais, reflexivas, típicas do que se convencionou chamar de arte conceitual –, com a contínua experimentação com o aparelho fotográfico na distensão ou não da habilidade técnica. Pensar a integração dessas duas dimensões, a técnica e a conceitual, é uma via interessante de investigação dessa produção artística da fotografia. No âmbito da técnica, passamos a entender a "qualidade" como característica, predicado e escolha, e não como o desenvolvimento progressivo e sem limites de superações técnicas e, portanto, não como o único parâmetro de julgamento. E no âmbito conceitual, vamos investigar as múltiplas dimensões que o trabalho oferece. Problematizando, por fim, em que medida uma e outro contribuem – ou não – para a integralidade do trabalho.

Tomemos como exemplo trabalhos tão distintos em termos técnicos como a revista *Indigenous Woman* (2018), produzida pela artista norte-americana Martine Gutierrez[2], e a série *Projects* (1997-2001), da artista sul-coreana Nikki S. Lee[3]. No primeiro caso, vemos um conjunto de fotografias que atendem aos mais altos níveis de excelência técnica, mimetizando o vocabulário visual de uma revista glamorosa de moda. Na visualização das imagens percebemos que foram produzidas com câmeras profissionais, algumas em estúdio e outras ao ar livre, com todos os equipamentos necessários para que os elementos visuais atendam aos critérios técnicos de luz, composição, enquadramento, cor, equilíbrio, harmonia etc.; e as modelos produzidas com maquiagem e figurinos construídos com minúcia de detalhe e caracterização na construção das cenas e narrativas pertinentes a cada um dos ensaios.

2 Ver: http://www.martinegutierrez.com/.

3 Ver: https://www.icp.org/browse/archive/constituents/nikki-s-lee?all/all/all/all/0.

No segundo caso, temos fotografias produzidas com o mínimo de habilidade técnica, com uma câmera automática amadora (típica da década de 1990), com uma evidente falta de preocupação com os elementos visuais ou critérios técnicos citados anteriormente.

Se investigarmos a dimensão conceitual de um e outro trabalho, perceberemos que essas escolhas técnicas foram feitas de acordo, e constituem parte importante da poética de cada trabalho. No caso de Martine Gutierrez, uma artista trans latino-americana que levanta questões de gênero, sexualidade e identidade cultural, produz uma publicação que simula as revistas de moda, portanto, colocando em evidência todos os estereótipos veiculados por esse tipo de produto. Ela assume todas as funções profissionais na sua elaboração e consta nos créditos da revista como fotógrafa, modelo, maquiadora, editora, escritora, produtora etc., sendo, de fato, a única modelo de todas as fotografias. Em um dos ensaios presentes na revista, chamado "Deuses e divindades", ela aparece travestida de entidades maya e asteca, evidenciando sua descendência latina, com um figurino que dialoga com a *haute couture* e que, em outra circunstância, talvez, fosse taxado de apropriação cultural. Assim como a problematização de temas de sexualidade e gênero aparecem em outro ensaio, intitulado "Body en thrall", em que ela aparece contracenando com manequins, não se diferenciando muito deles nas poses e interações. Entendo como parte significativa da poética dessa artista que a revista se pareça ponto por ponto com um produto comercial para que, quando folheada, cause um estranhamento sutil e não se apresente imediatamente como trabalho de arte, habitando esse lugar entre categorias, nos fazendo refletir sobre as duas.

No caso de Nikki S. Lee, o trabalho comporta várias fases; antes de tudo a artista seleciona um grupo cultural (por exemplo, *yuppies*, latinos, *hip hop*, hispânicos, turistas, *punks*, sêniores), estuda seus costumes, vestimentas, maquiagem, trejeitos, estilo musical, *hobbies* etc.; depois se caracteriza de acordo com essas informações e se aproxima de pessoas que fazem parte dessa subcultura. Não está claro o quanto ela revela sobre o projeto artístico para os membros da comunidade, mas ela passa a

conviver com eles. Em um determinado momento, a artista pede para um dos integrantes do grupo ou um passante fazer uma fotografia dela, com a câmera automática, junto a essas pessoas. Niki S. Lee também coloca em questão noções de identidade, mas por uma via bem distinta daquela de Martine Gutierrez. Faz o caminho inverso: no lugar de falar sobre as questões identitárias que a constituem (como um olhar para o passado), ela se projeta para fora, para assumir outras identidades culturais, experimentar outras existências, evidenciando o quanto de nossa identidade pessoal é uma *performance* que depende de diversos marcadores visuais específicos. Somado a isso, a justaposição dos vários projetos causa um outro tipo de estranhamento (diferente do de Martine), mas também sutil, do reconhecimento de uma mesma figura que, mesmo travestida, recorre em diferentes subculturas, pervertendo a atmosfera casual de cada foto, evidenciando a intencionalidade em cada uma delas.

As fotografias que vemos no trabalho de Nikki S. Lee se assemelham às fotografias dos "apertadores de botão" (Menezes, 2018) e agregam um valor de verdade e espontaneidade, como o registro dessa convivência em um sentido da vida cotidiana e não do âmbito da arte. A escolha por entregar a câmera para uma pessoa comum retira das mãos da artista o controle sobre algumas das propriedades técnicas da fotografia, especialmente aquelas que são ativadas pelo instante do clique, como a composição, o enquadramento e todos os elementos visuais estabelecidos por esse gesto. A única determinação dela se refere ao tipo de câmera utilizada, que já define uma série de atributos estéticos. Se tivéssemos como resultado desse trabalho fotografias com alto grau de excelência técnica, parte de seu conteúdo, qual seja, a sensação de que essa foto é um registro privado de uma vida singular, seria traído pelo ancoramento em um profissionalismo artístico.

Diante desses dois trabalhos, não podemos usar o virtuosismo técnico como parâmetro de julgamento sobre a qualidade do trabalho de arte em uma análise comparativa que poderia estabelecer qual é o "melhor trabalho", pois cada escolha estética realizada pelas artistas está diretamente relacionada ao seu projeto particular, contribuindo

para a constituição da poética de cada uma. Nos dois casos, qualquer outra escolha estética transformaria o trabalho em outro, com outra discursividade, descaracterizando-os.

A partir desses exemplos, podemos então extrair, como um caminho possível para pensar a produção artística que toma a fotografia como meio ou linguagem, a articulação entre as dimensões técnica e conceitual, entendendo que a técnica realiza a escolha formal e estética e a conceitual institui o conteúdo do trabalho. O aprofundamento investigativo vai abrir muitas camadas de significação, na medida em que problematiza justamente a relação entre essas duas dimensões para além daquilo que se pode derivar de cada uma. Se aprendemos algo com a produção que se convencionou chamar de arte conceitual, é que se "a ideia é o motor que faz a arte" (Lewitt, 2005, p. 12), então ela precisa estar formalizada de modo a transparecer no corpo do trabalho, com seus dispositivos informacionais e visuais. Afinal de contas, ainda estamos no campo das artes visuais, e isso significa que a visualidade e a formalização ainda são os âmbitos em que um trabalho de arte pode acontecer.

A fotografia, historicamente, se diferenciou das outras técnicas de produção de imagem por ser o resultado de um procedimento maquínico, e o equilíbrio entre sua mecanicidade e sua artisticidade já rendeu muito, e ainda rende. Não esgotamos essa linha reflexiva porque ela é uma dimensão significativa para a compreensão de um trabalho de arte. E, assim como nas outras modalidades das artes visuais, extraímos dos elementos formais e técnicos uma miríade de problematizações e elementos para fundamentar compreensões.

O fato de a fotografia ser uma técnica de produção de imagens que teve uma inserção social ampla cria um trânsito muito específico entre mundo em comum e mundo da arte que, como vimos nos exemplos citados, se retroalimentam técnica e conceitualmente. Talvez esse seja mais um dos encantos da fotografia: a sua trajetória livre e serpenteante pelos mais variados âmbitos existenciais, passando por mãos muito diferentes, servindo aos mais diversos fins e propósitos, exigindo de nós a mesma maleabilidade em nossos encontros com ela.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Juliana Gisi Martins de. *Fotografia e práticas artísticas*: os discursos dos artistas nos anos 1960 e 1970. 2013. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

BERGER, John. *Modos de ver*. São Paulo: Editora Fósforo, 2022.

CARTIER-BRESSON, Henri. *O imaginário segundo a natureza*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2004.

GUTIERREZ, Martine. [Página Inicial]. *Martine Gutierrez*, [*s. l.*], [20--]. Disponível em: http://www.martinegutierrez.com/. Acesso em: 13 jul. 2023.

LEE, Nikki S. Nikki S. Lee. *International Center of Photography*, New York, [20--]. Disponível em: https://www.icp.org/browse/archive/constituents/nikki-s-lee?all/all/all/all/0. Acesso em: 13 jul. 2023.

LEWITT, Sol. Paragraphs on Conceptual Art. *In*: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake. *Conceptual Art*: a critical anthology. London: The MIT Press, 1999. p. 12-17.

MENEZES, Lucas Mendes. "Apenas aperte o botão...": prática fotográfica amadora em Belo Horizonte. *Anais Do Museu Paulista*, São Paulo, v. 26, p. 1-51, 2018. Disponível em: https://www.scielo.br/j/anaismp/a/3qfb3dJWKKtknjvw5gmXQVv/?format=pdf&lang=pt. Acesso em: 7 jul. 2023.

Capítulo 5

POR QUE (AINDA) FALAR SOBRE OS COLETIVOS?

Maíra Gamarra

Em uma sociedade que utiliza todos os seus esforços para nos manter como pessoas individualistas e egocentradas, mas desconectadas de nós mesmas e dos outros, pensar sobre as práticas colaborativas e, melhor ainda, atuar de maneira coletiva é muitas vezes apontado como uma contravenção. No campo das artes, esse tipo de estratégia vem sendo abordada, estudada e discutida com alguma atenção já há muitos anos, não que a bibliografia sobre o tema seja exatamente vasta, mas há suficientes abordagens que analisam o que caracteriza um coletivo e enfatizam a importância desses agrupamentos na contemporaneidade. Onde, talvez, o aspecto mais destacado seja a potencialidade de serem uma forma de resistência e contrapoder às práticas individualistas hegemônicas fomentadas pelo sistema capitalista.

Falo em potencialidade considerando que a simples existência de um coletivo já manifeste alguma essência política, como sugere Claudia Paim (2012, p. 7), no livro *Táticas de artistas na América Latina*: "As práticas coletivas são, por sua própria constituição de multiplicidade de singularidades, uma forma de resistência. São muitos os que não formam o

Uno. Atuar coletivamente já é uma postura política". O que se percebe ao observar diferentes experiências com o passar dos anos é que nem sempre os coletivos possuem uma atuação que efetivamente se propõe a ser transgressora. O universo dos coletivos é extremamente vasto e cabe nele uma pluralidade de tipos de formações e consciências, atuações mais ou menos engajadas ou desobedientes. Neste capítulo daremos maior ênfase aos coletivos de fotografia (ou fotográficos) e/ou interdisciplinares que mantêm um acercamento significativo com a fotografia, pois, por mais que em muitos aspectos haja uma grande coincidência com outras áreas, há algo de intrínseco à prática fotográfica que os diferencia de experiências semelhantes em outros campos artísticos.

Ainda que a prática de trabalhar junto não seja uma novidade, o que chamamos de coletivo, especialmente a partir das artes e da fotografia, possui algumas particularidades que valem a pena ser observadas. A sua existência levanta questões importantes de serem abordadas dentro desses campos, tanto pelas diferentes formas encontradas para ser ou estar em coletivo, evidenciando a imensa diversidade de interesses, possibilidades de atuação e intenções, quanto porque são reveladoras das *regras da arte*[1]. E, no que se refere ao estrito campo da fotografia, é possível reconhecer, após o *boom* de experiências coletivas ocorrido por volta das duas primeiras décadas do século XXI, um movimento de retração desses agrupamentos. Portanto, interessa aqui também entender o contexto atual dessas formações, tomando como território de pesquisa a América Latina, provavelmente a região onde podemos perceber o maior número de iniciativas em termos de coletivismo.

1 O sociólogo Pierre Bourdieu (1996) desenvolveu a teoria dos campos, onde o campo é entendido como o espaço comum de concorrência entre agentes sociais que possuem interesses e hierarquias diferentes. O conceito de campo refere-se a todos os espaços onde se desenvolvem relações de poder, inclusive o campo artístico, bastante abordado em suas pesquisas. Em sua obra, Bourdieu aprofundou conceitos como capital cultural, *habitus*, bens simbólicos, entre outros, revelando as regras que regem o campo da arte, permitindo a compreensão aprofundada das hierarquias, recursos, estrutura social e desigualdades, desmistificando a ilusão do gênio criador todo-poderoso e apresentando os fundamentos para uma teoria da produção artística e a análise das condições sociais da sua produção e reprodução.

Com raízes muito anteriores, os agrupamentos de artistas ganharam notoriedade no continente no final do século XX, em resposta a um contexto conturbado e de muitas transformações, como crises econômicas e políticas, recessão de mercado, surgimento e fortalecimento de inúmeros movimentos sociais na busca por direitos, ausência de políticas culturais, desmantelamento das instituições culturais, maior reconhecimento e aumento dos números de cursos de artes, globalização, mudanças tecnológicas, cultura de redes, dinamização dos meios de comunicação, precariedade do trabalho, flexibilização dos modelos de trabalho etc. Esse contexto regional que sobrepõe fatores históricos, sociais, políticos e econômicos estimulou a busca por alternativas e pela união de forças, contribuindo para o surgimento de infindáveis experiências com ideais mais autônomos, comunitários, autogestionados, que prezassem pela horizontalidade, dignidade e respeito nas relações laborais.

Das definições encontradas, a adotada por Claudia Paim parece se aplicar muito bem a diferentes contextos e amplitudes, dando conta da diversidade de experiências possíveis no território. Ela os define como:

> *Coletivos* são os agrupamentos de artistas ou multidisciplinares que, sob um mesmo nome, atuam propositalmente de forma conjunta, criativa, autoconsciente e não hierárquica, O processo de criação pode ser inteira ou parcialmente compartilhado e buscam a realização e visibilidade de seus projetos e proposições. Os coletivos podem ser mais ou menos fechados. Alguns possuem uma formação fixa e determinada internamente, outros, um núcleo central em torno do qual se agregam distintos parceiros de acordo com os projetos em execução (Paim, 2012, p. 7).

Esses grupos respondem às especificidades, aos discursos e às abordagens próprias do campo artístico-cultural, provocados pelo desejo ou pela necessidade de estar e atuar na companhia de outros. De ampliar as vozes e as possibilidades de fazer e pensar, compartilhar, de ser

questionado, inspirado e contaminado por outros. Muitos buscam criar novas rotas e táticas, a construção de espaços para si mesmos e para os demais. A escolha de se trabalhar em conjunto é reveladora também de alguma insatisfação ou insuficiência diante do modo isolado, solitário. É comum que um coletivo se forme a partir das carências de cada indivíduo (sejam elas próprias ou geradas por fatores externos), da necessidade de encontrar um espaço de acolhimento, de troca e de diálogos ampliados, alargados e horizontais entre semelhantes, diante da competitividade cada vez mais exacerbada. Não à toa um dos elementos fundamentais na construção e durabilidade desses grupos é a afetividade, um aspecto que assume um caráter predominante com o passar do tempo, quando um grupo perdura e mantém suas atividades por longos períodos, e esses laços vão se solidificando e manifestando maior importância e preponderância na relação entre os integrantes.

Outras características definidoras que também convém mencionar são: solidariedade ou sororidade, autonomia, horizontalidade, independência, mobilidade, flexibilidade, transdisciplinariedade, autogestão, gestão coletiva, criatividade, inventividade, capacidade de recomposição, desterritorialização e gênero das pessoas integrantes, dinamização etc. Esses aspectos são significativos para a compreensão e investigação sobre o tema e nem sempre se aplicam a todas as experiências existentes, mas demonstram a diversidade de aspectos que podem estar envolvidos nos processos desempenhados por esses agrupamentos e seus diferenciais.

> *Estar em coletivo é ampliar o campo de força, os contatos, a coragem – uma vai dando coragem para a outra – acessar e investigar os processos artísticos contemporâneos. A gente começa por essa necessidade pessoal, mas por estarmos juntas e conseguirmos, uma potencializar a capacidade da outra, a gente começa a acessar outros processos mais coletivos e desenvolver ações para além do inicialmente planejado* (Martins, 2021, ex-integrante do extinto coletivo Ágata).

Trabalhar coletivamente pode incitar a produções de sentido alargadas, instaura-se uma nova forma de ser-estar-pensar-criar em parceria, entendendo que essas práticas nos são, de certa forma, intrínsecas. Todos nós agimos colaborativamente em algum momento de nossas vidas, reconhecer essa latência nos ajuda a compreender o fenômeno, reconhecer suas fortalezas e dificuldades. Em outras palavras, reconhecer também que se trata de um conhecimento acessível e disponível a todos, mas que requer abertura e disposição para pensar sobre ele e colocá-lo em prática. Porque mesmo que possamos reconhecer a capacidade de gerir algumas habilidades para utilizá-las no processo compartilhado de trabalho, integrar um coletivo exige a ativação de novas formas de agir, articular, conciliar, ceder, negociar.

Em sua melhor versão, os coletivos respondem às deficiências do sistema, confrontam e oferecem estratégias às dificuldades enfrentadas individualmente, potencializam a visibilidade e a circulação dos trabalhos desenvolvidos (exposição e distribuição), ampliam as redes de contato, o alcance e acesso às oportunidades. Pautados por uma agenda que requer agir juntos, a união de forças e esforços, o alinhamento de interesses, a divisão do trabalho e até mesmo de custos, onde o compartilhamento e o intercâmbio são a sua principal fortaleza. Compartilhamento do pensar, do fazer, dos processos, dos resultados, das alegrias, das dores e, em alguns casos, de um espaço físico ou da autoria. É o encontro entre muitas e múltiplas formas de ser, pensar e produzir, de aprender de e com outros. Cada coletivo responde às suas próprias demandas e contingências, seus modos de fazer, dinâmicas, regras e articulações são específicos à sua realidade, e é essa característica que os torna tão interessantes como objeto de pesquisa. Mas é também o seu caráter único que pode ser tão desafiador, pois, por mais que seja possível espelhar-se ou inspirar-se em outros coletivos como modelos, seus desafios serão sempre únicos.

Quando Paim aponta que a atuação coletiva é intrinsecamente uma postura política, por desobedecer às normas e práticas hegemônicas que estabelecem e valorizam a individualidade, a disputa, a competitividade

e o egocentrismo, sendo, portanto, uma forma de oposição a modelos individualistas, é de se concordar, em grande medida. Na fotografia, a figura do ser fotógrafo esteve sempre atrelada à imagem exclusiva e estereotipada de um homem, cis, branco, burguês, heterossexual e independente. O caçador de imagens, aquele desbravador solitário e valente que vai até os confins da terra para contar a realidade de outras pessoas e territórios, dono de uma verdade absoluta (a narrativa única), ou mesmo o familiar artista-gênio-criador. Então, a contraposição proposta por uma formação plural que rompe com essa imagem de alguma forma vai de encontro ao sistema colonialista e capitalista, que apagou e apaga outras formas de ser e estar no mundo, é realmente encantadora.

Geralmente, quando se fala sobre coletivos artísticos, é comum destacar a atuação política dos grupos como experiências ativistas, ou quase, que têm uma intencionalidade bem definida e posicionamento crítico evidente em suas ações. Estes são, geralmente, os coletivos mais apontados quando se aborda o tema. Entretanto, na fotografia, há uma diversidade de formações coletivas que não possuem em sua matriz a veia combativa, mas são agrupamentos que buscam responder a outras necessidades que ainda assim só são possíveis a partir da união de diferentes pessoas. Enquanto alguns coletivos discutem diretamente a estrutura de produção do circuito e do mercado de arte, se posicionando ou mesmo surgindo justamente no confronto aos modelos ou como forma de buscar resolver as dificuldades e carências, outros surgem na onda do movimento, se aproveitando da flexibilidade do formato para redirecionar seus esforços ou se inserir no mercado. Há também uma grande confusão quanto aos formatos possíveis para tais associações, tanto do lado de dentro quanto de fora dos grupos, talvez diante do modismo e da facilidade implicada em adotar o modelo coletivista, mas algumas práticas adotadas e nomeadas como coletivo parecem referenciar-se mais a antigos modelos vigentes no final do século passado do que às experiências coletivas em campos artísticos como o teatro, cinema ou artes visuais, que exploram as potencialidades desse tipo de formação à sua máxima potência, resistindo ao tempo e adaptando-se às mudanças sazonais.

> Ao observarmos a história, é possível levantar algumas iniciativas que agruparam fotógrafos de maneira organizada. Deixando de lado movimentos e 'escolas', podemos destacar o surgimento dos fotoclubes e sociedades fotográficas, ainda na metade do século XIX; as agências e cooperativas fotográficas (Queiroga, 2015, p. 68).

Mesmo que muitos coletivos atuantes na fotografia não possuam exatamente um perfil contestador e sua atuação colaborativa não necessariamente tenha um cunho político no sentido mais combativo, ou seja, no sentido de contestação e enfrentamento aos modelos hegemônicos e opressores, ainda assim é possível de se entender como uma postura política, porque se apresenta como uma alternativa ao *status quo* e à imagem romantizada do ser fotógrafo. A disposição de abrir-se à coletividade como formato para a criação de ações, projetos, processos ou obras artísticas pode ser vista como um gesto de resistência, porque invariavelmente representa a abertura e disposição para uma articulação que não depende só das urgências, necessidades e desejos individuais, mas da negociação e mediação das conveniências de e entre todos os integrantes.

A construção da identidade coletiva é a soma das individualidades dispostas, com suas expertises e experiências, mas se constitui como uma nova elaboração que implica numa constante orquestração dos desejos pessoais. Existem inúmeros diferentes modelos de atuação coletiva, com suas atividades mais ou menos compartilhadas entre as distintas etapas, destaco aqui três exemplos que, sem dúvida, não são suficientes diante da diversidade de propostas, mas que representam parte das experiências conhecidas no campo da fotografia, onde quase sempre o resultado ou o produto final do trabalho é uma obra fotográfica, seja ela em formato de ensaio, livro, exposição, audiovisual, entre outros. São elas:

1. Criação individual com compartilhamento e colaboração nas reflexões, discussões, conceitos e resultados; nas formas de apresentação e circulação dos resultados do trabalho etc;
2. Criação coletiva com compartilhamento e colaboração nas reflexões, discussões, conceitos e resultados; nas formas de apresentação e circulação dos resultados do trabalho etc., mas as pessoas integrantes assumem e executam as tarefas definidas pelo grupo individualmente e somente depois elas se unem;
3. Criação coletiva e compartilhada de todas as etapas e tarefas. Onde o pensar, discutir, criar e produzir é realizado conjuntamente.

A questão é o quanto um coletivo desenvolve suas atividades como cocriadores ou colaboradores. Sem juízos de valor quanto a uma proposta ser melhor do que a outra, mas observando, com certa curiosidade, que em se tratando do campo fotográfico, onde a autoria é um aspecto que possui bastante destaque e importância, inclusive histórica, de luta pelos créditos e reconhecimento do trabalho desenvolvido, a prática como colaboradores tem maior predominância. Independentemente de como se estabeleçam as discussões, reflexões, divisão de tarefas e custos, processos artísticos, criativos e demais, a autoria individual continua sendo mantida e priorizada.

> *Nossa forma de trabalho é a seguinte: os conceitos ou textos curatoriais nós desenvolvemos entre todas. Todas aportam ideias e entre todas delimitamos os conceitos a se trabalhar, depois dessa etapa cada uma realiza um ensaio, série ou narrativa em torno ao conceito. Durante o processo de criação olhamos nossos trabalhos, opinamos, corrigimos algumas coisas etc. Mas assinamos nossos trabalhos de maneira individual. Acho que nunca chegamos a discutir como assinar os trabalhos, foi muito natural funcionarmos assim* (Moyano, 2023, integrante do coletivo Warmi Photo).

Especialmente no Brasil houve experiências exitosas de coletivos de fotografia que decidiram firmar suas produções de maneira compartilhada, assumindo a identidade coletiva como autoria, são exemplos a Cia de Foto (extinto) e o Garapa. Ambos adotaram espaços próprios de trabalho e desenvolveram diferentes projetos artísticos e comerciais como grupo. Esses coletivos foram precursores de muitas discussões importantes sobre autoria, fotografia e coletividade no país, sacudiram o cenário com suas propostas e contribuíram e inspiraram o surgimento de outros agrupamentos.

> *Sobre a assinatura coletiva, a gente criou esse nome para o grupo [Garapa] e chamou isso de coletivo, muito a partir de conversas com outros coletivos, investigando, buscando referências, e entendeu que a assinatura era coletiva porque ela tinha muitas etapas nas quais a obtenção em si não era o mais importante. Qualquer um poderia apertar o botão da câmera, embora eu entenda essa relação sagrada da fotografia, pra gente ela não era esse momento decisivo do Bresson, ela era muito mais um momento contínuo que vinha de outras decisões e que o clique era uma parte do processo. Então não dava pra fazer o trabalho, chamar de coletivo e colocar o nome de cada um embaixo de cada foto que fez ali, porque senão isso acabava, inclusive, nos atrapalhando na edição, porque se você fosse fazer isso, você ia querer que cada um tivesse mais ou menos o mesmo número de fotos. E a gente não colocar nome facilitava com que a gente não se visse nesse processo de querer mediar isso por planilha de Excel, mas que a gente pudesse editar sem saber quantas fotos eram de cada um. Às vezes a gente até esquecia quem tinha feito cada uma, como a gente estava nos mesmos lugares, a gente jogava os arquivos todos no mesmo HD e a gente editava aquilo sem esse apego a quem tinha feito, não 100% sem apego, mas deixava de ter isso como um peso de que tivesse que ser igual, sabe? Porque não precisava, a gente conseguia pensar mais a narrativa que era o que a gente queria, pensar mais sobre a história, e que imagens*

> *funcionavam naquela história, mais do que quais imagens minhas funcionavam naquela história* (Caobelli, 2023, ex-integrante do coletivo Garapa).

Surgidos no que estou chamando de *boom* dos coletivos na América Latina, englobando as décadas de 2000 a 2020, esse período foi significativamente marcado pela aparição de uma enorme quantidade e diversidade de propostas que se empenharam em trabalhar de forma coletiva, quer tenham sido iniciativas permanentes ou transitórias, mais estruturadas ou fluidas, foram responsáveis por tensionar e transformar a fotografia contemporânea.

> A fotografia, assim como a sociedade, recebe pressões vindas de vários lados, nas formas de reorganização da produção, no papel das imagens, nas reconfigurações tecnológicas, nos modelos de trabalho e de aprendizado. Devemos pensar os coletivos como um transbordamento, como uma reação a essas pressões, como a inserção de novas funcionalidades no aparelho fotográfico, aqui entendido não como a câmera, mas como sua práxis e o que dá contorno a esta linguagem. Os coletivos provocam contaminações e contrabandos, impõem novas diplomacias entre áreas antes estanques (Queiroga, 2022, p. 342).

Outra expressão que teve significativa importância e que ocorreu de forma mais marcada na segunda década do período que estamos chamando de *boom* foi a emergência de agrupamentos formados exclusivamente por mulheres. Seu surgimento está vinculado aos movimentos feministas ativistas que orquestraram inúmeras mobilizações de rua por toda a América Latina e inflamaram o movimento de coletividade percebido no âmbito das artes e da fotografia, quando muitas mulheres fotógrafas e dissidências se organizaram em grupos para acompanharem e registrarem as atividades nas ruas, buscando apoiar-se e garantir sua segurança. Desses encontros surgiram aproximações que viriam a se

tornar posteriormente coletivos de mulheres fotógrafas (ou atuantes na fotografia), com o claro propósito de questionar e enfrentar as desigualdades do sistema patriarcal no âmbito das artes e da fotografia.

Há um movimento mundial de fotógrafas que, diante das desigualdades e violências de um sistema patriarcal, machista, racista, vêm tentando fortalecimento entre si, construindo espaços mais horizontais e igualitários, buscando ampliar a visibilidade e difundir seus trabalhos que, por serem feitos por mulheres, têm sido histórica e sistematicamente negligenciados e subestimados (Valle; Gamarra, 2021, p. 112).

O coletivo Warmi Photo, formado por fotógrafas bolivianas, é um exemplo do cenário relatado:

> *O Warmi Photo como coletivo nasceu em 2018, quando um grupo de mulheres fotojornalistas se reuniu ao perceber que eram os homens que estavam em posições de poder, elas se sentiam discriminadas, assediadas, desvalorizadas em suas práticas, e entenderam a necessidade de um sindicato de mulheres, onde pudessem se apoiar, divulgar seu trabalho, compartilhar suas experiências. Ele nasceu de e em resposta a esse contexto patriarcal e machista* (Lambertin, 2021, integrante do coletivo Warmi Photo).

Em cinco anos de existência, o grupo já encarou diferentes formações, com a entrada e saída de integrantes ao longo do tempo. Essa mobilidade e reconstrução contínua é uma característica de alguns coletivos, que vão se adaptando a seus contextos e se permitem as reconfigurações necessárias, alguns com mais sucesso, outros com menos. Enquanto alguns coletivos são naturalmente voláteis, há também aqueles para os quais o grupo só faz sentido com a formação original.

Elencar os atributos positivos das formações coletivas, referenciando e reverenciando essas associações quase como um ideal a ser seguido, é compreensível, mas nem sempre o caminho é simples, muitos grupamentos interrompem suas ações diante dos problemas que vão surgindo no processo e que não são poucos. Atuar em coletivo é uma experiência engrandecedora e desafiadora na mesma medida.

A maior dificuldade de um coletivo é a mesma que podemos ter em família, em um relacionamento amoroso ou em um grupo de amigos, porque é a questão de conseguir chegar a um consenso por via democrática. Seja quando precisamos votar alguma decisão que o coletivo precisa tomar, seja ao conciliar as opiniões. Um dia você abre mão de uma coisa para ter a sua vontade atendida mais pra frente. A grande dificuldade é conseguir conciliar as vontades, os desejos, de uma maneira que seja respeitosa, pois nem sempre será amigável, e que no fundo todos se sintam representados por aquilo (Martins, 2021, ex-integrante do extinto coletivo Ágata).

Muitos dos grupos surgidos no período abordado neste capítulo encerraram suas atividades com poucos anos de existência, por razões diversas: desentendimentos entre as pessoas integrantes, mudanças de interesses dos participantes, desgaste nos processos internos, falta de recursos, sobrecarga de trabalho, dificuldade de conciliar agendas etc. O fato é que se percebe uma retração conjuntural ocorrida após o período de desenvolvimento acelerado no surgimento de coletivos, que continuam sendo um fenômeno de significativa importância para a fotografia latino-americana, porém, observa-se que houve uma diminuição na quantidade e nas atividades desempenhadas por esses agrupamentos na região.

Estamos talvez nesse momento pós-coletivos, a gente sabe que é pós porque passou essa febre de se juntar e chamar tudo de coletivo, até por um certo desconhecimento ou referências, e a gente não sabe para onde isso vai, talvez isso volte a ser coletivo em algum momento, talvez se crie um novo nome para esses arranjos, mas eu acredito muito que hoje a gente já vive um momento de pensar esse fazer fotográfico para fora do modelo individual, seja pelas redes, pelo compartilhamento, onde a gente fica mais próximo de pessoas distantes, mas também porque a partir disso, dessa digitalidade, a gente passa a buscar mais o contato, especialmente nesse momento pós-pandemia. Então, o que que vai

> *surgir disso ainda é muito novo. Eu acredito muito que a gente encontre novos modelos, novas formas de fazer, mas já para longe daquele estigma do ser sozinho, do fazer individual, acho que cada vez mais a gente pensa numa vivência que é coletiva, que é em grupo, que é colaborativa, para além do modismo* (Caobelli, 2023, ex-integrante do coletivo Garapa).

Ainda sem a distância temporal necessária e dados suficientes para uma análise mais aprofundada sobre os porquês dessa desarticulação, cabe reconhecer que os contextos e necessidades mudaram consideravelmente nos últimos anos, inclusive atravessados pela pandemia da covid-19, que estimulou e acelerou transformações tecnológicas e, dessa forma, dinamizou relações, redes e ambientes digitais. Um exemplo que contribui para a investigação dessa mudança de cenário é o Encontro de Coletivos Fotográficos Ibero-americanos (E.CO), idealizado por Claudi Carreras, um evento que se transformou e se adaptou às mudanças com o passar do tempo. O projeto teve sua primeira edição em 2008, na Galeria Olido, em São Paulo, Brasil; a segunda foi realizada na Tabacalera de Madri e na sede do Ministério da Cultura da Espanha, em 2010; e a terceira no Serviço Social do Comércio (SESC) de Santos, Brasil, em 2014. Após três edições o evento teve uma pausa e somente no ano de 2022 foi retomado, com novo formato. Nas três primeiras edições o projeto propunha um Encontro de Coletivos Fotográficos onde se desenvolvia um processo de criação coletiva com grupos diretamente convidados, além de uma exposição itinerante e uma publicação. O encontro fomentava um espaço de intercâmbio de experiências e trabalho conjunto entre diversos coletivos da América Latina, Espanha e Portugal.

Em 2022, sob a temática "Narrativas en clave de género", uma grande reconfiguração se deu, mudando não apenas o nome do evento, agora apenas Encontro de Coletivos, mas também a forma de participação dos grupos e o formato das atividades. Para suas quarta e quinta edições, os coletivos ou iniciativas coletivas já não foram convidados, mas tiveram

que se inscrever em uma convocatória e apresentar uma proposta de trabalho dentro da temática. A partir das inscrições, oito grupos foram selecionados e receberam 5.000 euros para desenvolverem as propostas submetidas. Além da chamada, outra mudança foi que os grupos não necessariamente precisavam ser coletivos pré-existentes e nem necessariamente fotográficos, foram aceitas também iniciativas coletivas que se formaram exclusivamente para aquela edição, onde as pessoas integrantes poderiam ser de qualquer campo de atuação, privilegiando-se coletivos multidisciplinares, desde que com foco na imagem. Os grupos selecionados participaram do Laboratório de Ideias, um processo coletivo de produção e reflexão acompanhado durante todo o desenvolvimento dos projetos, com suporte pedagógico virtual com especialistas nos temas abordados e mentorias com Claudi Carreras e Gisela Volá, diretora do E.CO em sua nova proposta.

A edição de 2023 seguiu o mesmo formato do ano anterior, mas trouxe outra novidade, com o tema: "Ecologias, territórios e comunidades. Novas narrativas visuais construídas a partir da pluralidade e da criação compartilhada". O objetivo era apresentar narrativas a partir de comunidades locais que habitam e protegem seus próprios territórios, memórias e suas identidades. Novamente oito grupos foram selecionados e receberam bolsa para produção, entre coletivos fotográficos previamente existentes, grupos de fotógrafos e fotógrafas unidos a outros especialistas e grupos comunitários multidisciplinares que não necessariamente têm a fotografia como prática, mas que desenvolvem atuações coletivas e/ou colaborativas em suas comunidades ou com membros da comunidade na equipe do projeto.

Esse giro parece importante porque aponta para transformações há muito almejadas no campo da fotografia, desejando que ela possa de fato ser uma linguagem mais plural, democrática, acessível, dialógica. Indo na contramão da colonialista história da fotografia, utilizada como ferramenta de dominação, homogeneização e legitimação imperialista. Rompendo com ideias sobre certo e errado, sobre quem deve e quem não deve fotografar ou sobre técnicas, equipamentos, estilos e discursos

elitistas. A imagem fotográfica buscando cada vez mais se desprender de amarras canônicas e liberta para ser ferramenta e pensamento aliados a processos de descolonização e desconstrução efetivamente em favor dos ditos "movimentos identitários", buscando outras rotas para a sua feitura e caminhos de acesso, circulação e impacto social a partir da interação e integração de novos agentes, outras vozes e miradas que não as hegemônicas. As parcerias entre pessoas de diferentes origens, formações, experiências e territórios unidas para contar uma história, privilegiando que indivíduos do próprio contexto ou território possam narrar ou ser parte da narrativa contada, desde dentro, desde as suas vivências, cosmopercepções e reflexões, buscando empreender uma soberania visual.

Portanto, mesmo que, no momento, as iniciativas coletivas ou colaborativas já não tenham o forte apelo que tiveram em décadas passadas, ainda desempenham um papel fundamental, e suas práticas são necessárias nos processos de quebra de paradigmas, para romper com a individualidade alimentada e sustentada pelo sistema dominante, com as lógicas egóicas da autoria individual etc., entendendo cada vez mais que ninguém é uma ilha e que em processos coletivos a feitura e autoria plural e compartilhada propõem muito mais do que uma assinatura, mas engendram processos dialógicos, discursivos, negociações e alcances ampliados, com impactos para além da vivência interna de cada grupo. As elaborações e cocriações propostas pelos coletivos são respostas potentes para retomar o espírito de uma atuação política engajada feita em conjunto e têm impacto na construção do próprio campo fotográfico.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CAOBELLI, Leandro Fontoura. Entrevista concedida a: Maíra Gamarra. *WhatsApp*, [*s. l.*], 13 jul. 2023.

LAMBERTIN, Paola. Entrevista concedida a: Maíra Gamarra. *WhatsApp*, [*s. l.*], 7 mar. 2021.

MARTINS, Camila. Entrevista concedida a: Maíra Gamarra. *WhatsApp*, [*s. l.*], 9 mar. 2021.

MOYANO, Lesly. Entrevista concedida a: Maíra Gamarra. *WhatsApp*, [*s. l.*], 10 jul. 2023.

PAIM, Claudia Teixeira. Práticas coletivas de artistas na América Latina contemporânea. *In*: ILASSA STUDENT CONFERENCE ON LATIN AMERICA, 27., 2006, Austin. *Anais* [...]. Austin: University of Texas, 2006. Disponível em: http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/ilassa/2007/paim.pdf. Acesso em: 20 jul. 2019.

PAIM, Claudia. *Táticas de artistas na América Latina*: coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados. Porto Alegre: Panorama Crítico Ed., 2012.

QUEIROGA, Eduardo. *Coletivos fotográficos contemporâneos*. Curitiba: Appris, 2015.

QUEIROGA, Eduardo. *Coletivo fotográfico contemporâneo e prática colaborativa na pós-fotografia*. 2012. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/3625. Acesso em: 28 abr. 2021.

QUEIROGA, Eduardo. Não tentem parar as imagens. *Revista Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 2, p. 337-358, 2022. Disponível em: https://doi.org/10.29146/ecops.v25i2.27821. Acesso em: 28 jun. 2023.

VALLE, Isabella Chianca Bessa Ribeiro do; GAMARRA, Maíra Costa. Coletivos de fotógrafas na América Latina: um estudo de caso do 7Fotografia. *Iluminuras*, Porto Alegre, v. 22, n. 59, p. 103-126, 2021. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/116376. Acesso em: 8 jul. 2023.

Capítulo 6

A IMAGEM-FERIDA

Patrícia Paixão Martins

IMAGEM COMO FERIDA

Uma ferida é um ataque.

Ou é o resultado de um ataque. Ou o que nos faz atacar.

É um lembrete da regeneração, dos sintomas do corpo e da transformação. Uma ferida que não cura se encontra estagnada no ciclo de vida e morte, de fazer e refazer, entre velhas e novas peles.

O próprio nascer é uma grande ferida – a nossa primeira, talvez. Nascemos na dor da transformação e morremos com nossas pequenas fissuras. Cicatrizadas, porém profundas, visíveis e vertiginosas.

Gostaria de tratar aqui a ferida como um rito de passagem para uma nova configuração, como uma possibilidade de se ver e como um fazer; como uma imagem metaforizada, não exatamente como uma imagem palpável.

Trauma e ferida podem significar a mesma coisa fenomenologicamente – em grego, as duas palavras têm o mesmo significado, *traûma* – ou podem se separar entre as dores do corpo e do espírito. Ambas

parecem ser resultadas de um momento de impacto, uma sequência de ações muito rápidas que racionalmente não conseguimos acompanhar, e justamente por esse lapso momentâneo, tendemos a persegui-lo racionalmente de novo e de novo, decompondo o movimento que nos feriu até entendê-lo. A observação – de si mesmo, do movimento, do estrago – vem junto às feridas, somos atraídos a elas de alguma maneira; uns mais, outros menos, imagino.

Trago a ferida para compreender a própria natureza das imagens. Uma fissura no tempo, um desejo de retorno, uma pausa para a observação. Um golpe no tempo ou na memória. A imagem como uma ferida. Como um trauma. Não podendo ser diferente, já que é um produto nosso, seres também traumáticos por natureza, que tentamos, muitas vezes pelas imagens, ressignificar o tempo inteiro o que experienciamos, vemos, ouvimos, sobrepondo pequenos recortes e mesclando suas importâncias; como alguém que, por sempre se cortar no mesmo lugar por falta de atenção, acaba com uma grande cicatriz, sem entender muito bem a sua origem. Fechar uma ferida abrindo outra.

Refazendo, fazendo e desfazendo.

TRAUMA COMO *MODUS OPERANDI* SEGUNDO HAL FOSTER

Comecei a pensar muito na ferida relacionada ao trauma e na sua complexidade como uma situação extrema que precisamos compreender para não a repetir, um processo bem literal do que seria "curar uma ferida". Nas leituras de *O retorno do real* (2017), de Hal Foster, crítico e historiador americano, encontrei a ligação que buscava entre as repetições e processos traumáticos e vice-versa, como a repetição das imagens até sua total obliteração é uma forma de lidar com tal visualidade impossível, irracional.

Aqui se mostra a importância de entender um pouco como temas como o trauma e as repetições são assimiladas por Foster, assim como suas relações com o universo psíquico e com os modos de agir; ou, no contexto deste capítulo, os modos de criar imagens.

Em linhas gerais, O *retorno do real* tenta traçar um caminho da arte modernista até o contemporâneo na perspectiva do universo dos signos e, consequentemente, das imagens. Como saímos da abstração para um "novo real", e como este se apresenta. A ideia é a de entender como o real se tornou traumático nas suas representações, qual o seu lugar de manifestação, suas "bandeiras" e implicações com/para o sujeito.

Partindo então da ideia de simulacro, nos voltamos para Guilles Deleuze (2007, p. 260) e sua diferenciação desta para a cópia: "'A cópia é uma imagem dotada de semelhança', ao passo que [...] o simulacro 'põe em questão as próprias noções de cópia... e de modelo'". Se adotarmos essa noção para analisar as imagens fotográficas, por exemplo, que possuíam esse *status* de recortes do real, a encontramos em um limbo de sentido, pois, de um lado, sua visualidade é dotada de semelhança, porém esta não é confiável e se apresenta com uma outra visualidade – impossível ser uma cópia.

O que acontece com a imagem é sua conversão em signos, resultado do limbo entre cópia e simulacro, onde uma realidade é reconfigurada e deixa de existir para se formar como outra. Com isso, chegamos em um outro tipo de signo, diferente do modernista, que se apresentava como simbólico, abstrato: temos signos que se camuflam de real para simular a realidade. Aqui, segundo o autor, surge o real traumático, que é, em poucas palavras, a dificuldade de apreender o mundo sem a presença de signos, mas, justamente por nos voltarmos a eles, trazemos também de volta o próprio real – este envolto por anteparos. Para entender melhor o que seriam os anteparos, podemos abrir um parêntese para uma das definições de imagem feita por Vilém Flusser (2002, p. 7):

> Imagens tem o propósito de representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, entrepõem-se entre mundo e homem. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função das imagens.

Para entender a natureza do trauma, se fazem necessárias aqui as discussões de Jacques Lacan. Em seu seminário intitulado "O inconsciente e a repetição", ocorrido em 1964, Lacan entende a realidade como algo que nos escapa, impossível de ser representado, podendo ser apenas repetido, sendo assim um "encontro faltoso com o real" (Lacan, 1964 *apud* Foster, 2017, p. 127-128).

A busca pelo real nos afasta dele, justamente por sua impossibilidade de existir como algo autônomo, nos sobrando sua eterna repetição por meio dos signos, que nos protegem e nos indicam o real simultaneamente. A criação desses anteparos às vezes gera o efeito contrário, e de tanto apontarem para o real, são rompidos pelo que Lacan chama de "tiquê"; um detalhe que está na cena que gera um "desconforto", que atravessa o sujeito na medida em que o sujeito atravessa a imagem. Não é o que está na imagem, é o que o sujeito projeta atrás da imagem.

Pois é aí, afinal, que está o meu interesse e o fascínio com as imagens: o que está por trás? E, nesse sentido, a fotografia e os hiperrealismos em geral, ao invés de serem um simulacro do real, tornam-se objetos misteriosos, cheios de camadas, "tiquês" e encontros incompletos. Nesse sentido, Foster (2017, p. 139) comenta:

> Ao contrário do surrealismo, portanto, o hiper-realismo quer antes ocultar que revelar esse real; assim, ele estende suas camadas de signos e superfícies extraídos do mundo das mercadorias não só por cima da profundidade representacional, mas também por cima do real traumático. No entanto, esse movimento ansioso para aplacar o real acaba justamente por mostrá-lo [...]. Ou seja, fracassa em não nos lembrar do real, e desse modo também é traumática: um ilusionismo traumático.

O retorno do real para o universo artístico se modela então, principalmente, por meio do universo dos signos imagéticos e de como os entendemos, como disse anteriormente. Aqui, o sujeito se encontra

também traumático, preso em repetições, na busca de um real concreto e, portanto, ilusório, cercado de anteparos.

Como costuma acontecer, os movimentos que se seguiram ao modernismo, minimalismo, arte conceitual, enfim, se manifestaram como completa antítese: não racional, visceral, realista, tendo o sujeito como centro. Mas que sujeito é esse do realismo traumático?

Aqui, é importante observar o contexto histórico da análise de Foster, para entendermos melhor sobre esse sujeito. A pop art surge em meio a um mundo que se consolida como capitalista e midiático, e, a partir desse momento, uma série de mudanças sociais se exacerbam, colocando todo o mundo em crise; a crise que se segue a qualquer mudança. Aqui se destacam a segunda onda feminista, crise da Aids, agravamento da pobreza e violência e a repressão do sujeito advinda da época pós-modernista – época em que as atenções estavam voltadas ao progresso, às máquinas e demais questões relacionadas ao trabalho.

Todo esse contexto faz surgir o sujeito traumático: finalmente se percebe, em meio ao caos e desesperança coletiva, e, ao mesmo tempo, se encontra em um mundo de ilusões de liberdade. O sujeito traumático flerta com o niilismo, sua luta e sua derrota são os pontos de início e de fim, ao mesmo tempo: a potência da ferida existe somente enquanto ela pulsa.

É importante entendermos esse contexto para compreender que o trauma não é necessariamente pessoal, mas representa um estado quase que coletivo, e o retorno para o sujeito trás, no contexto artístico, a atenção novamente para o corpo e tudo que dele se ramifica.

Quando o sujeito procura se definir, é mais fácil reconhecer o que não se é do que o que se é. As certezas da negação muitas vezes são mais fortes que as afirmações, e por meio delas construímos a identidade que acreditamos possuir. Absoluta. O abjeto entra aqui quase como um paradoxo, e a tentativa de livrar-se dele como uma das pequenas obsessões que nos cercam: o que está em mim, mas não reconheço, e esse próprio sentimento, e essa própria perseguição, não seriam quem eu sou? Abjetar parece ser também, nesse sentido, uma força reguladora

do próprio ser – ou da sociedade –, um ideal a ser perseguido, algo que precisa ser eliminado, mas ele mesmo só existe porque em algum momento foi identificado como algo estranho, que não faz parte. Nas palavras de Kristeva (1982, p. 2):

> Não eu. Não isso. Mas tampouco nada. Um 'qualquer coisa' que eu não reconheço como coisa. Um peso de sem sentido que não tem nada de insignificante e que me esmaga. Na beira da inexistência e da alucinação, de uma realidade que, se eu a reconheço, ela me aniquila.

A realidade que reconheço, e que me aniquila, seria o rompimento do anteparo, segundo Foster. As imagens das quais me cerco para proteção não são as mesmas que carregamos de forma involuntária. Uma é frágil, projetada, comprada e fantasiada, enquanto a outra é persistente, psíquica, não desejada. O sujeito traumático se encontra além do anteparo, está entregue à repetição de seus próprios traumas, esvaziando-se como proteção, ao mesmo tempo que se torna mais amalgamado com aquilo que o fere.

Encontra na ferida um sentido, encontra na repetição um modo de seguir e percebe seu corpo como um lugar, habitável e mutante, se vê também nas imagens, cobre-se delas e as destrói.

Um ciclo. Uma roda.

REPETIÇÕES, APAGAMENTOS, RETORNOS, REFLEXOS: A IMAGEM SOBREVIVENTE E O ARQUIVO

"Seria a função psíquica das imagens fazer-nos considerar - na compulsão da repetição - nossas diferentes mortes? Seria a função originária das imagens começar pelo fim?" (Didi-Huberman, 2010, p. 249).

Com essa indagação, podemos pensar em dois aspectos: repetição e acúmulo de imagens como aspectos do trauma coletivo e no conflito entre pulsão de morte e de vida que essa operação traz à tona.

A imagem como uma ferida pulsante pode nos fazer pensar em suas sobrevivências, sendo incontornável a menção de Aby Warburg, que, em seus estudos sobre a construção de uma imagem patética, ou seja, uma imagem carregada de elementos que causam emoção e o reaparecimento desses mesmos conjuntos de expressões ao longo da história, percebe haver uma fórmula, a *Phatosfomel*, que evidencia outro caráter das imagens, a *Nachleben*, que seria a capacidade de um determinado tipo de imagem de aparecer, sumir e reaparecer ao longo da história, como uma imagem sobrevivente. As reflexões de Warburg sobre esses dois aspectos da imagens guiaram muitos estudos de Didi Huberman (2013, p. 55), que comenta:

> A forma sobrevivente, no sentido de Warburg, não sobrevive triunfalmente à morte de suas concorrentes; Ao contrário, ela sobrevive, em termos sintomais e fantasmais, à sua própria morte: desaparece num ponto da história, reaparece, muito mais tarde, num momento em que talvez não foi esperada, tendo sobrevivido, por conseguinte, no limbo, ainda mal definido de uma 'memória coletiva'.

Antes de desdobrar as questões postas, é pertinente uma observação sobre esse lugar de dormência das imagens: para que elas reapareçam, é preciso a localização de sua aparição anterior, o que nos remete imediatamente ao arquivo.

Não irei aqui investigar os diferentes tipos de arquivo e modos de arquivar, mas o ato em si que se configura também como uma obsessão perante as imagens. Os arquivos, em contraponto à sua própria imagem de pilhas mofadas, de muita poeira, são vivos e se moldam no tempo e nas mãos de quem os possui; revirar arquivos imagéticos é também manter a ferida viva e pulsante.

Ao mesmo tempo, o arquivo está fadado à sua destruição no momento em que ganha esse *status*. Ao arquivar algo, na verdade, estamos aceitando os termos do próprio arquivo, que é vivo, modulável,

frágil. Arquivar, na verdade, é abrir mão de todo o seu sentido; na busca pela conservação, jogamos as informações na incerteza. Sobre esse paradoxo, Jacques Derrida (2001, p. 22-23) comenta:

> Não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior. [...] se não há arquivo sem consignação em algum lugar exterior que assegure a possibilidade da memorização, da repetição, da reprodução ou reimpressão, então lembremo-nos também que a própria repetição, a lógica da repetição, e até mesmo a compulsão à repetição, é, segundo Freud, indissociável da pulsão de morte. Portanto, da destruição.

Essa consignação seria justamente a troca entre o arquivo e quem o possui: a possibilidade de manter o arquivo em movimento em troca da geração de sentido do que foi arquivado. Repetir o arquivo sempre será uma tendência intrínseca, e a repetição leva ao esvaziamento e transmutação de seu próprio sentido.

O caráter pulsante do arquivo permite uma maior percepção da *Nachleben*, e essas "imagens insistentes" são, de certa forma, as feridas que nunca foram curadas/superadas, e aqui cabe uma gama muito distinta de assuntos universais: morte, amor romântico, guerras, culpa, injustiças, tragédias, símbolos de pureza etc.

UMA FERIDA É SEMPRE UMA FERIDA, MAS NUNCA É IGUAL

Busco aqui, de maneira um pouco ensaística, fazer alguns apontamentos sobre a potência das imagens como chaves de entendimento para o mundo e para o sujeito contemporâneo, ao mesmo tempo que faço um convite para uma observação mais atenta sobre as imagens que carregamos conosco. Quando falo de imagens traumáticas e de como estas pulsam e sobrevivem ao longo da história, é inegável a sua

importância como um fator de construções sociais; ora suavizando violências impostas para determinados corpos, ora construindo justificativas para sua dominação.

A mediação do mundo por meio das imagens possibilita sua criação, que é diferente para cada um, já que cada indivíduo possui todas essas mesmas imagens armazenadas de alguma maneira, que retornam desastre após desastre, mas as articulam de formas distintas e em outras ordens, mesmo diante de coisas universalmente boas ou ruins. No contexto atual de um mundo individualizado, devolvemos uma imagem regurgitada, reorganizada por milhões e milhões de corpos de sujeitos traumáticos, impossibilitados de entender a realidade sem filtros e fadados à repetição de si.

O ciclo de repetição de imagens e seu esvaziamento parece estar atualmente em seu ponto alto; um corpo coletivo disperso, uma única imagem e seus infinitos duplos que nascem e morrem cada vez mais rápidos. É fundamental entender as imagens que retornam, o que absorvemos delas como seres de carne, e tentar elaborar como esses fragmentos nos compõem como sujeitos.

Curar uma ferida não impede que ninguém se fira novamente, apenas prepara o corpo para ser ferido novamente.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Guilles. *Lógica do sentido*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

FOSTER, Hal. *O Retorno do real*. São Paulo: Editora Ubu, 2017.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

KRISTEVA, Julia. *Powers of horror*: an essay on abjection. New York: Columbia University Press, 1982.

WARBURG, Aby. *História de fantasmas para gente grande*. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

Capítulo 7

COMO PENSAR AS IMAGENS: POTENCIALIDADES DA FOTOGRAFIA NO CONTEXTO DA ARTE-EDUCAÇÃO

Renato Marcelo Reis

INTRODUÇÃO

> Fotografar é atribuir importância. Provavelmente não existe tema que não possa ser embelezado; além disso, não há como suprimir a tendência, inerente a todas as fotos, de conferir valor a seus temas (Sontag, 2004, p. 41).

Antes de ser vencida por um câncer, em 2004, a ensaísta americana Susan Sontag constituiu o que se tornou seu legado, figurando como uma significativa contribuição para os estudos acerca das potencialidades da fotografia. Para a autora, a fotografia era, e ainda é, um relevante dispositivo, social, político, artístico e – por que não? – educacional. A epígrafe usada para abrir a introdução deste capítulo sintetiza todo o discurso que será desenrolado nesta escrita: "Fotografar é atribuir importância" (Sontag, 2004). Mas qual importância devemos

atribuir a qual tipo de objeto-tema-cena? No contexto da arte-educação, a utilização da fotografia vivencia duas *realidades*[1]: a primeira, que encerra no dispositivo as possibilidades fotográficas, disponíveis nos contextos curriculares; e a segunda, que é defendida por este capítulo, ao fazer livres associações ao ver nos estágios mentais – *pensamento* previamente trabalhado – as verdadeiras potencialidades acerca da construção e transformação do pensamento de estudantes para a produção da sua fotografia, como atividade didática.

Porém, esse estágio psíquico-conceitual se torna tão frutífero que a atividade poderia se encerar nela mesma, ou seja, o produto artístico-didático seria, ou deveria ser, o seu processo, sua própria experiência. O desafio de pensar a práxis pedagógica no campo da arte-educação na contemporaneidade baseia-se em uma perspectiva de uma escola do futuro, ou seja, uma escola que busca inverter a lógica de consumo, colocando o sujeito nas proeminências das relações e decisões sobre si. Ao mesmo tempo, esse modo de conceber o sujeito, mesmo que na teoria já seja um argumento vencido, na prática ele ainda não se distanciou desse mesmo processo de transformação de conhecimento em práticas de vida.

PENSAR A IMAGEM, PENSAR O SUJEITO

> Uma imagem visual é a forma mais perfeita da representação mental onde quer que se faça referência à força, posição e relação dos objetos no espaço. Ela é importante em toda habilidade manual e profissão em que o *desenho* se faz necessário (Read, 2013, p. 56, grifo nosso).

1 A noção aqui apresentada de *realidade* se aproxima do argumento elaborado por Husserl (1950), quando recorre à ideia de que o mundo da vida [realidade] é justamente a base a partir da qual qualquer experiência é constituída.

Nesse resvalamento, pertencente ao contexto das disciplinas de arte-educação no Brasil, (Barbosa, 2006), que a fotografia, a partir da potência do *olhar*, pode oferecer possibilidades de trabalhos que permitam o desenvolvimento das unidades de sentidos dos estudantes. Pensar as potencialidades das imagens para a formação de jovens é pensar a formação dos mundos-vividos por esses mesmos estudantes, mundos que vão direcionar seus olhares críticos a outras novas realidades.

Ao pensarmos propostas curriculares que replicam como um método a produção de conhecimentos, tomando como base modelos hierarquizados e padronizados, sem consideramos outras possibilidades, que levem em consideração o mundo-vivido do sujeito-aluno, incluindo, nessas possibilidades outras, a educação não formal, tendemos a uma desvalorização da noção do mundo, tal como postulado por Freire (2023), consignação essa que valoriza sua condição de ser-sendo em seus mundos-vividos.

Além disso, o percurso ao conhecimento se dá em um processo dual, no qual o sujeito-estudante que se constitui se comporta como uma *parte*, que recorre ao seu *todo* para estabelecer novas produções de sentidos, de novas experiências educacionais.

Outrossim, a consignação desse sujeito se dará pelo fenômeno da interpretação que, por sua vez, deverá ser potencializada quanto possível pelas infinitas possibilidades pertencentes à arte-educação. Dito de outro modo, Nunes (1994, p. 389) define que a

> Interpretação é, pois, circular, implicando um movimento de vai-e-vem das partes ao todo previamente compreendido: o intérprete, que não pode, por assim dizer, sobrevoar o compreendido, trabalha dentro de um círculo - o círculo hermenêutico, onde já se encontra quando inicia a exegese e do qual não sai quando a termina; os conceitos elaborados no curso da interpretação retificam, ampliam ou corrigem, em benefício do correto entendimento do sentido, a compreensão liminar da qual se partiu.

Se torna pertinente, então, pensar uma arte-educação a partir de um currículo, que lida com desafios cotidianos, pertencentes aos *espaços-tempos* histórico-sociais, que são delineados com força maior, por questões que buscam destacar a subjetividade dos sujeitos em meio à questão ainda tão basilar, como para sua sobrevivência diária. Um pensamento, como explicitado por Lima Junior (2015, p. 17), que é compreendido a partir de seu

> 'Estado de crise societária' e como uma condição de pós-modernidade, que se autogesta da 'incompletude da modernidade'; portanto, que se refere a 'uma crise permanente dessa sociedade moderna'; que se funda como 'processo', cuja temporalidade e historicidades se constituem da 'totalidade das relações' desses processos, sendo também interna e inerente ao dinamismo das relações do processo; ou seja, trata-se de um tempo real subjetivo.

Nessa conjuntura, o mal-estar causado por essa *crise societária,* pela qual a contemporaneidade é atravessada, reverbera por toda esfera da sociedade, principalmente nas escolas. Os noticiários dão conta da dimensão dessa *crise,* os muros das escolas não dão conta de se inter-relacionar com a sociedade, por um lado, e por outro, não protegem quem está dentro.

A reflexão proposta neste capítulo é a de buscar um maior comprometimento, por via das infinitas experiências da alteridade absoluta, por meio do paradigma da interpelação subjetiva. Pensar experiências (Dewey, 2010) artísticas, pela via da fotografia, não tão somente como produto, mas preferencialmente como processo – olhar pode exigir dos docentes a necessidade de transcender as habituais propostas curriculares.

Ainda nesse construto, o processo de produção de sentidos precisaria ser potencializado pela valorização dos aspectos ontológicos do estudante, ressaltando o seu mundo vivenciado, o seu *local* comunitário doméstico e o seu mundo (Freire, 2023). Semelhantemente ao

pensamento anunciado, Dewey (2010, p. 83) propõe uma experiência dessa vivência em processos de geração de sentidos, desenvolvidos a partir de suas vitalidades comuns à sua comunidade. Na compreensão dele,

> A experiência, na medida em que *é* experiência, consiste na acentuação da vitalidade. Em vez de significar um encerrar-se em sentimentos e sensações privados, significa uma troca ativa e alerta com o mundo; em seu auge, significa uma interpretação completa entre o eu e o mundo dos objetos e acontecimentos.

Essa é uma das razões pela qual proponho uma possibilidade de potencialização das subjetividades, pertencente a um currículo voltado para a arte-educação – e neste, afinar o quanto possível as potencialidades do *olhar*, pela via do pensamento. Por sua vez, a fotografia se firma pela possibilidade de que o processo do *olhar* pode florescer do e pelo sujeito. Isso pela razão de que o *olhar*, e aqui faço uma necessária distinção entre o olho, órgão da fisiologia humana, e o *olhar*, resultado do processo mental e racional desse mesmo órgão. O *olhar*, o da *alma*, é tão ativo, e por isso Bosi (1988) defendeu o *olhar* como sendo uma das unidades de consignação entre sujeito-corpo-movimento e – por que não dizer? – alma. Para ele,

> Uma teoria completa do olhar (sua origem, sua atividade, seus limites, sua dialética) poderá coincidir com uma teoria do conhecimento e com uma teoria da expressão. Entretanto, até mesmo uma filosofia drasticamente empirista sabe que a coincidência de olhar e conhecer não pode ser absoluta, porque o ser humano dispõe de outros sentidos além da visão: o ouvido, o tato, o paladar e o olfato também recebem informações que o sistema nervoso central analisa e interpreta (Bosi, 1988, p. 66).

Nesse sentido, exponho o principal objetivo desta reflexão, ancorado nas possibilidades de uma arte-educação pela via do *olhar*: um *olhar* marcado por um *caráter subjetivo*, um *olhar*, como bem Santo Agostinho celebrou platonicamente, que é um dos *mais espirituais* dos sentidos. Também nesse esforço, destacamos o pensamento de Bosi (1988) sobre o *olhar*, que propõe o florescer do sujeito no processo de transmissão de saber e construção de conhecimento. Ainda para ele, a reflexão aqui apresentada propõe estratégias de práticas educativas que desenvolvam as abstrações dos alunos, por meio de atividades intelectuais possíveis, seja, por exemplo, com seus *smartphones* ou atividades criativas de construção de imagens mentais, abstratas, como maneira de exercitar a percepção, mesmo não sendo possível e disponível um equipamento fotográfico tradicional, pois o que vai importar é a corporeidade do *olhar*. Por isso, para Bosi (1988, p. 79),

> O olhar conhece sentindo (desejando ou temendo) e sente conhecendo. Está implantado na sensibilidade, na sexualidade: a sua raiz mais profunda é o inconsciente, a sua direção é atraída pelo ímã da intersubjetividade. O olhar condensa e projeta os estados e os movimentos da alma. As vezes a expressão do olhar é tão poderosa e concentrada que vale por um ato.

Tais objetivos, quando bem-organizados e consignados junto aos alunos, levam ao sucesso das atividades, sendo suficiente, assim, o ato inaugural para fazer valer: pensar e imaginar que cada sujeito seja único e infinito, e daí tirar todas as suas vitalidades criativas.

A CRIATIVIDADE NO PROCESSO FOTOGRÁFICO E A EDUCAÇÃO NA CONTEMPORANEIDADE: COMO PENSAR AS IMAGENS

> A forma de uma obra de arte é o aspecto que ela assume. Não importa que se trate de um edifício, uma estátua, um quadro, um poema ou uma sonata – todas estas coisas assumiram um aspecto particular ou 'especializado', e esse aspecto é a forma da obra de arte (Read, 2013, p. 17).

A crítica ao uso habitual da fotografia se situa na valorização do dispositivo fotográfico como única possibilidade de ferramenta geradora da imagem, uma imagem reproduzida e aprisionada no quadro-negro do processo fotográfico. Contudo, esse processo tende a fazer nascer uma imagem vazia do "Eu" (Fischer, 1988), que ao não conseguir o que se pretende – entender o seu "Eu" via tecnologia –, resulta na produção de uma imagem que é vazia de sentidos, um espelho sem memória, um *Self* sem Si. A didática da imagem tende a modificar o "Eu" buscando ocupar seus espaços vazios (Sontag, 2004).

A busca por uma maior potencialidade do uso da fotografia no campo da arte-educação deveria iniciar por um longo período de afastamento do equipamento fotográfico, seja ele qual for, inclusive o aparelho celular. A estratégia é estimular o *olhar*, sem a efetiva produção de fotografias, sejam elas digitais ou impressas. O objetivo é buscar desenvolver noções sobre a principal etapa do fazer fotográfico, que é a do pensamento, a etapa pré-imagética, quero dizer que o pensamento é a tomada da consciência sobre a imagem constituída pelo observador, a ser materializada no processo fotográfico – possibilita entender como pensar e como *pensam* as imagens.

Admitindo-se a utilização desse meio de expressão mediado pela tecnologia, que é a fotografia, podemos abrir uma janela de reflexão para observar como essas transformações tão relevantes, das tecnologias inteligentes (Lima Junior, 2005) e digitais, podem impactar nas tarefas dos professores em sala de aula, quando optam por trabalhar

com as possibilidades da fotografia, pela perspectiva da relação entre a força criadora e a forma proposta por Derrida (2014), que destaca o papel do sujeito no processo artístico e criativo.

A fotografia, como ferramenta tecnoeducativa, sinaliza alguma possibilidade de observação de seu uso como uma subversão das artes aplicadas ao ensino na arte-educação, dentre elas está a relação do sujeito com o equipamento-objeto, estando ele: do lado de trás da câmera, na frente da câmera ou lendo as imagens produzidas por outros usuários e utilizando como material didático nas salas de aula. Fazer florescer o sujeito por via de sua criatividade é, ao mesmo tempo, outro grande desafio da escola do futuro, que busca criar uma subversão[2] do sujeito, tendo na criatividade imaginária a saída para suas crises societárias. No processo de subversão reinventa criativamente a partir das suas próprias potencialidades.

Desse modo, a utilização da fotografia nas atividades na arte-educação, pela via do pensamento e da criatividade, se transforma em um verdadeiro espelho que faculta mostrar em seus processos a maneira como pensam seus alunos, e assim ancorar neles todas as possibilidades de transformação que a fotografia pode ensejar. Se para Sontag (2004) tudo ocorre para acabar em uma fotografia, então vamos colocar dentro dela todas as potencialidades dos alunos e evidenciá-las dentro de seu próprio mundo, tornando-os, assim, sujeitos críticos e criativos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao expor este pensamento, precisei recorrer a questões que, a *priori,* surgiram de um campo subjetivo e, por vezes, até mítico, sendo apenas

2 Subversão no sentido de que a subjetividade do sujeito implicado em tal processo faz uma versão singular dele mesmo, com base em seu saber e originalidade, o que traz como efeito a criação; não algo geral e padronizado, mas a versão do próprio e cada um sujeito. Dessa maneira, a subversão é relativa à infraestrutura subjetiva do sujeito (Lima Junior, 2015), ao seu dinamismo singular, que é inalienável em quaisquer processos humanos, com destaque, aqui, para o contexto das artes.

a crença de que, apesar de se apresentar como uma metodologia, a proposta de ensino da fotografia, aqui refletida, tentará produzir, em primeira instância, os sentidos, depois resultados, dentro do planejado pelo professor que aventura-se na aplicação de tais preposições, adotando como base referencial os estudos sobre a utilização da fotografia a partir de campo subjetivo, imaginário e – por que não dizer? – poético. Essas atividades poderão se transformar, também, em razões para novas aproximações dos estudantes com as demais expressões artísticas, desenvolvidas no âmbito dos currículos das aulas de arte-educação.

A transmissão de conhecimento no campo artístico depende, sobremaneira, da relação do docente com a expressão artística que deseja desenvolver. Ser um arte-educador demanda a edificação de determinadas habilidades para além das formais. Nesse sentido, a constituição do *olhar*, como uma metodologia de ensino para a fotografia, tenderá a promover o despertar, não apenas para a arte-educação, sede de todo esse construto metodológico, mas, do mesmo modo, para outras unidades de sentidos que têm no *olho* seu ponto de partida.

No mundo visual ao qual estamos submersos, e quase sempre vendados, pensar possibilidades de ampliação do *olhar* poderá ser uma estratégia para aguçar o senso crítico dos estudantes, despertando para questões da atualidade, e conectá-los a seu espaço-tempo, histórico e social, de modo que eles não sejam cooptados por questões que fragilizam os jovens e que têm livre circulação entre seus pares e em suas comunidades.

Neste capítulo, busco ressaltar a necessidade de combater a "cegueira" que a educação vem atravessando com as mesmas armas com que ela é fragilizada: os dispositivos e as incertezas da nossa pretensa modernidade, com a finalidade de promover uma educação mais humanizada e consignada, baseando-se no ensino e cura pelas artes, como expressão significante de seus sujeitos iluminados e florescidos.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ana Mae. *Arte-educação no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BOSI, Alfredo. [Fotografia]. *In*: NOVAES, Adalto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FISCHER, Ernest. *A necessidade da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1966.

FREIRE, Paulo. *Alfabetização*: leitura do mundo, leitura da palavra. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2023.

LIMA JUNIOR, Arnaud S. de. *Educação e Contemporaneidade*: contexto e singularidade. Curitiba: CRV, 2015.

LIMA JUNIOR, Arnaud S. de. *Tecnologias Inteligentes e educação*: currículo hipertexteual. Juazeiro: Quartet: FUNDESF, 2005.

NUNES, Benedito. *Poética do pensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

READ, Herbert. *A educação pela arte*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2013.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Sobre os organizadores

Eriel Araújo é artista visual. Doutor em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV/UFRGS). Professor da graduação, na Universidade Federal da Bahia (UFBA), e pós-graduação, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFBA (PPGAV). É líder do Grupo de Pesquisa Arte Híbrida, bolsista pesquisador CNPq – PQ2. Desenvolve suas investigações artísticas a partir de processos fotográficos digitais e analógicos, com ênfase numa produção artística de caráter híbrido, em que a imagem se materializa por meio de uma alquimia visual. Recebeu o Prêmio Nacional de Fotografia Pierre Verger em 2019; além de participação em exposições nacionais e internacionais, entre outros prêmios. Bolsista do Programa Capes PrInt, Pós-Doutorado no Exterior (PDE), na Universidade de Arte de Londres.

Michel de Oliveira é fotógrafo, jornalista e arte-educador. Doutor em Comunicação e Informação, é autor de *Seduzidos pela luz ou bases antropológicas da fotografia* (Imaginalis, 2022) e de *Saudades eternas: fotografia entre a morte e a sobrevida* (Eduel, 2018). Áreas de atuação e interesse: fotografia, comunicação visual, assessoria de imprensa e teoria da imagem.

Renata Voss é professora da graduação, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (EBA/UFBA), e pós-graduação, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV/UFBA) e no Mestrado Profissional em Artes (Prof-Artes/UFBA), doutora em Artes

Visuais pelo PPGAV/UFBA, líder do Grupo Arte Híbrida (CNPq). Vem realizando pesquisa sobre as diversas materialidades da fotografia, abrangendo processos históricos químicos e outras experimentações, e participando de exposições nacionais e internacionais. Bolsista Pós-Doutorado no Exterior (PDE), CNPq-Brasil.

Sobre os autores

Eduardo Queiroga é fotógrafo e educador. Autor dos livros *Cordão* e *Coletivos fotográficos contemporâneos*. Professor do Departamento de Fotografia e Cinema da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA/UFMG). É coordenador do projeto de extensão Bordas da Imagem. Fotografa parteiras tradicionais desde 2008, trabalho que integra diversos projetos do Museu da Parteira. É doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCom/UFPE). Um dos idealizadores do Pequeno Encontro da Fotografia e da Escola Livre de Imagem. Cofundador do Projeto FotoLibras.

Elizabeth Lee é bacharel em Fotografia Aplicada, pós-graduada em Cinema e Linguagem Audiovisual. Tem como pesquisa os processos fotográficos analógicos e processos históricos da fotografia. Atua como laboratorista de técnicas alternativas, na produção de material fotográfico e revelação de material preto e branco e colorido. Leciona em cursos livres e técnicos de fotografia. Participou de exposições coletivas de fotografia, gravura e cerâmica e publicações de fotolivros e sobre técnicas fotográficas.

Fábio Gatti é doutor em Artes, professor colaborador no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (PPGAV/EBA/UFBA) e no Ativa Atelier Livre, em Salvador. Atualmente realiza sua segunda pesquisa de doutorado, no

Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia (Pós-Crítica/Uneb), *campus* II.

Juliana Gisi (Juliana Gisi Martins de Almeida) é artista visual e professora na Universidade Federal do Paraná (UFPR), atua nas áreas de fotografia e formação de professores. Graduada em bacharelado em Pintura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, da Universidade Estadual do Paraná (Embap/Unespar), *campus* 1; especialista em História da Arte do Século XX, também pela Embap; mestre em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR); doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). https://julianagisi.wordpress.com.

Maíra Gamarra é fotógrafa, curadora, editora, produtora cultural e pesquisadora. Bacharel em Comunicação Social – Fotografia e mestra em Estudos Latino-Americanos pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos, da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (PPGIELA/UNILA). É criadora e curadora do Mira Latina, cocriadora e cocuradora do coletivo 7Fotografia e do festival Mesa7, e uma das coordenadoras do Grupo de Estudos Imagens e Feminismos (GIF). Atua ainda como pesquisadora convidada no projeto Redlafoto, do Centro de Fotografia de Montevidéu, Uruguai.

Renato Marcelo Reis é fotógrafo, jornalista [DRT 5300], mestre em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Gestão e Tecnologias Aplicadas à Educação da Universidade do Estado da Bahia (Gestec/Uneb), membro do Grupo de Pesquisa Educação e Humanidades (UMANITÀ), vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Educação e Contemporaneidade (PPGEduc/Uneb). Orcid: https://orcid.org/0000-0002-4550-3029. Diretor e professor do Instituto Casa da Photographia. *E-mail*: renatomarcelo@gmail.com.

Patrícia Paixão Martins é doutoranda e mestra em Artes Visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia, (PPGAV/UFBA). Bacharela em Artes Visuais no Bacharelado Interdisciplinar em Artes da mesma instituição. *E-mail*: p.patriciamartins@gmail.com. Lattes ID: http://lattes.cnpq.br/5213959701679091.